



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA - UnB
INSTITUTO DE LETRAS - IL
DEPARTAMENTO DE LÍNGUAS ESTRANGEIRAS E TRADUÇÃO - LET
CURSO DE LETRAS – TRADUÇÃO

NO DOURADO DAS MINAS DE AUTRAN:
O ESTRANHAMENTO NA TRADUÇÃO DE *UMA VIDA EM SEGREDO*

JANA MELO ARAUJO

Brasília - DF
Dezembro de 2014

JANA MELO ARAUJO

**NO DOURADO DAS MINAS DE AUTRAN:
O ESTRANHAMENTO NA TRADUÇÃO DE *UMA VIDA EM SEGREDO***

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado
como requisito parcial à obtenção de menção
na disciplina Projeto Final de Curso Letras-
Tradução, sob a orientação da Prof.^a Dr.^a Ana
Helena Rossi do curso de Letras-Tradução da
Universidade de Brasília.

Brasília – DF
Dezembro de 2014

FOLHA DE APROVAÇÃO

JANA MELO ARAUJO

NO DOURADO DAS MINAS DE AUTRAN: O ESTRANHAMENTO NA TRADUÇÃO DE *UMA VIDA EM SEGREDO*

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado como requisito parcial à obtenção de menção na disciplina Projeto Final de Curso Letras-Tradução, sob a orientação da Prof.^a Dr.^a Ana Helena Rossi do curso de Letras-Tradução da Universidade de Brasília.

Aprovado em: ____/____/ 2014

BANCA EXAMINADORA

Prof.^a Dr.^a Ana Helena Rossi

(Orientadora – LET – IL – UnB)

Prof.^a Dr.^a Alice Maria de Araújo Ferreira

(LET – IL – UnB)

Prof.^a Dr.^a Émilie Geneviève Audigier

(CAPES – PNPB – UnB)

Para vovô Bené e meu pai,
que sempre estarão comigo,
não importa onde estejam.

« La traduction n'est pas un travail
de restitution des mots, mais d'un
esprit et d'une culture véhiculée
dans l'œuvre. »

Olivier Mannoni

AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar, gostaria de agradecer aos meus pais, Fátima, Flávio (*in memoriam*) e Fábio, pois sem eles eu não estaria aqui. *Mammie*, muito obrigada pelos conselhos, pelas broncas, pelo colo e por ter me apresentado ao lindo universo de Biela há mais de 10 anos. Pode ter certeza que a ideia inicial desse trabalho partiu de você. Pai Flávio, onde quer que você esteja, espero que esteja orgulhoso de mim. As saudades são infinitas, mas sei que você está sempre comigo, como sempre esteve, me apoiando e comemorando minhas vitórias. Pai Fábio, muitíssimo obrigada por me adotar como filha de coração, por cuidar de mim e por estar sempre ao meu lado. Eu nunca poderei encontrar palavras para agradecer tudo o que você fez e faz por mim, todo o seu apoio e amor. Saiba que você é meu pai de coração desde sempre.

À minha irmã Beatriz, a quem prometi um parágrafo inteiro de agradecimento (risos!). Bia, meu bebê eterno, muitíssimo obrigada por estar sempre comigo, por me apoiar, me ajudar, me dar uns puxões de orelha quando é preciso, discutir as ideias, fofocar de madrugada... Sinceramente, não sei o que faria sem você. Você me ensinou a encarar as coisas de frente e a nunca aceitar que me vissem menor do que eu sou. Muitíssimo obrigada por tudo mesmo!

A todos os professores que foram fundamentais para o meu crescimento como pessoa, aluna e futura profissional, muito obrigada pelo conhecimento compartilhado, pelas ótimas aulas, pelos conselhos e por sempre estarem dispostos a ajudar no que fosse preciso. Em especial, gostaria de destacar Alice Ferreira, Glória Magalhães, Sabine Gorovitz, Marcos Bagno e Sara Almarza – muito obrigada!

A todos os meus amigos, em especial, Bruna, Fernando, Mariela e Eliane, muito obrigada por aguentar meus chiques, por sofrerem comigo e me dizer que ia ficar tudo bem (risos!). Mari, Bruna e Fer, o Rio de Janeiro me salvou! E um obrigada especial para a Amanda, pelas valiosíssimas informações sobre Minas. À minha querida amiga Dyhorrani, que me acompanhou durante toda essa jornada na UnB e foi um apoio imprescindível para que eu chegasse até aqui. À minha queridíssima “primirmã” Mariana, muito obrigada por tudo, sua linda!

À minha família, avós, tios, tias, primos... Muito obrigada por acreditarem em mim e no meu potencial, pela ajuda e pela paciência.

Por fim, agradeço minha maravilhosa orientadora, Ana Helena Rossi, por ter acreditado no meu potencial muito mais que eu mesma, pela orientação impecável e por ter

aceitado embarcar comigo nessa jornada ao mundo de Autran Dourado. Muito obrigada por me mostrar o caminho, professora!

Um agradecimento especial à Editora Rocco, por tão gentilmente me ceder a bibliografia completa de Autran Dourado.

A todos que participaram direta ou indiretamente para que esse trabalho fosse possível, muito obrigada pela valiosa ajuda e paciência!

Jana Melo Araujo

RESUMO

Este projeto objetiva apresentar uma tradução inédita dos dois primeiros capítulos de *Uma Vida em Segredo* (1964), de Autran Dourado (AD), partindo da problemática do estranhamento na obra, tanto em português quanto em sua versão para o francês. Propomos discutir questões ligadas ao texto, tais como oralidade, a presença de Minas Gerais, a crítica social em AD, entre outros pontos. A metodologia empregada foi a análise minuciosa do texto original e a esquematização de um projeto de escritura de Autran Dourado, além de inúmeras leituras sobre o autor e sua obra. Foram produzidas nove tabelas explicativas com elementos-desafio na tradução da narrativa. Como resultado, desenvolvemos o projeto de tradução que serviu de norte para o processo tradutório, abordando aspectos como o narrar no passado, a tradução da oralidade, a tradução das relações sociais entre os personagens e o estranhamento.

PALAVRAS-CHAVE: Autran Dourado, Tradução Literária, Estranhamento, Tradução da oralidade

RÉSUMÉ:

Ce travail vise à présenter une traduction inédite des deux premiers chapitres de *Uma Vida em Segredo* (1964) de Autran Dourado (AD), à partir de la problématique de l'étrangeté dans l'œuvre, en portugais aussi comme dans sa version en français. Nous proposons de discuter des questions liées au texte, comme l'oralité, la présence de Minas Gerais, la critique sociale en AD, entre autres aspects. La méthodologie utilisée est l'analyse détaillée du texte original, ainsi que la schématisation du projet d'écriture d'Autran Dourado, outre les lectures sur l'auteur et l'œuvre. Il a été produit neuf tables explicatives à partir des éléments de la traduction. Le projet de traduction qui a orienté le processus de traduction traite des différents aspects comme la narration au passé, la traduction de l'oralité, celle des relations sociales entre les personnages, et enfin l'étrangeté.

MOTS-CLÉS: Autran Dourado, Traduction, Littéraire, Étrangeté, Oralité

Index de Siglas

AD – Autran Dourado

MG – Minas Gerais

UVS – *Uma Vida em Segredo*

PRMC – *Poética do Romance, Matéria de Carpintaria*

TLFi – Trésor de la Langue Française informatisé

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	1
1. POÉTICA DE ESCRITURA.....	3
1.1. Autran Dourado, vida e obra.....	3
1.2. Poética de AD.....	5
2. Sobre <i>Uma Vida em Segredo</i>	6
2.1. Resumo: <i>Uma Vida em Segredo</i>	6
2.2. Processo de criação de <i>Uma Vida em Segredo</i> segundo AD.....	8
2.3. Formas literárias em <i>Uma vida em Segredo</i>	9
2.3.1. As marcas da oralidade.....	10
2.3.2. “Biela” e “Macabéa”: “almas irmãs”?.....	12
2.3.3. A presença do “interior mineiro” na narrativa.....	13
2.3.4. A “morte” como passagem.....	14
2.3.5. A “viagem” como construção psicológica da personagem Biela.....	16
3. A crítica social de AD.....	17
3.1. Feminino e feminilidade em AD.....	18
3.2. “Viver de aparências”.....	20
3.3. A família patriarcal: poder entre masculino e feminino?.....	22
2. PROJETO DE TRADUÇÃO.....	24
2.1. Transposição do estranho.....	25
2.1.1. O “mato” em francês.....	27
2.1.2. Léxicos especializados.....	29
2.2. A tradução da oralidade.....	30
2.3. Relações Sociais.....	34
2.3.1. Entre personagens femininas.....	34
2.3.2. Patriarcais (Utilização do “vous” para caracterizar as relações patriarcais).....	36
2.4. Os tempos da narração.....	37
2.4.1. Narrar no passado.....	38
2.4.2. <i>Passé Simple</i> x <i>Passé Composé</i>	40
CONCLUSÃO.....	42
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	44
1. Bibliografia de Autran Dourado.....	44
2. Bibliografia geral.....	45

3. Sitografia.....	46
ANEXOS.....	47
Anexo 1: Quadros	47
Quadro 1: Usos da palavra “mato” no imaginário brasileiro.....	47
Quadro 2: Léxico de Vestuário.....	50
Quadro 3: Léxico de Ensino.....	52
Quadro 4: Léxico de Montaria.....	52
Quadro 5: Léxico de Alimentos.....	54
Quadro 6: Léxico de Aves.....	58
Quadro 7: Nomes próprios.....	62
Quadro 8: Pronomes (seu, dona, você, <i>tu</i> , <i>vous</i>).....	64
Quadro 9: Expressões idiomáticas.....	65
Anexo 2: Versão <i>Uma Vida em Segredo</i> (capítulos 1 e 2)	70

INTRODUÇÃO

Autran Dourado (AD) é um escritor conhecido no Brasil e internacionalmente, tanto pela crítica especializada quanto pelo público em geral, tendo recebido inúmeros prêmios literários aqui e lá fora. No entanto, é pouquíssimo estudado atualmente no meio acadêmico, apesar de ter uma obra vasta e bastante rica e de ser sido estudado nas décadas de 1970 e 1980, chegando até a ministrar cursos sobre sua poética e sua obra para alunos de Letras em algumas universidades brasileiras (como a PUC-Rio, por exemplo).

AD, além de sua obra literária, também nos traz vários escritos com análises sobre sua própria poética e *façon d'écrire*, raridade entre escritores brasileiros e um prato cheio para pesquisadores interessados em trabalhar com sua obra. É importante salientar que Autran Dourado foi comparado pela crítica a outros grandes escritores, como Guimarães Rosa, Clarice Lispector e Gustave Flaubert, provando mais uma vez sua importância no quadro da literatura brasileira.

Este projeto tem, portanto, o objetivo de trazer Autran Dourado para o centro dos estudos acadêmico em torno da tradução literária. A obra escolhida para análise e tradução foi *Uma Vida em Segredo* (UVS), publicada em 1964, que, apesar de ser considerada uma das obras-primas de Dourado e ser um dos textos favoritos do próprio autor, foi deixada de lado em detrimento de estudos de outras obras como *Os Sinos da Agonia* e *A Barca dos Homens*. É importante frisar que a tradução aqui apresentada é inédita, visto que não existem versões de *Uma Vida em Segredo* para o francês, que foi traduzida e publicada apenas em espanhol, alemão e inglês. Faremos aqui uma leitura e análise cuidadosas da obra, procurando identificar os elementos que a caracterizam, assim como aspectos culturais e narrativos que apresentam desafios para a tradução.

Pretendemos apresentar aqui uma tradução que respeite as estratégias utilizadas pelo autor na criação da obra. Consideramos, como Walter Benjamin (2008) que o original não existe em função do leitor, logo, por que a tradução deveria? A fidelidade da tradutora aqui é ao projeto poético de Autran Dourado na feitura de *Uma Vida em Segredo*, não ao autor nem à obra em si, tampouco ao público receptor. Para alcançar tal objetivo, fizemos uma apresentação da biografia de Dourado, assim como uma análise minuciosa da poética de Dourado e da obra escolhida, levantando pontos que nos trouxeram desafios tradutórios.

Este trabalho está estruturado em duas partes: a poética de escritura de Autran Dourado e nosso projeto de tradução. Na primeira parte, traremos uma biobibliografia de Autran Dourado, e seu estilo de escrita. Em seguida, falaremos de *Uma vida em Segredo*:

apresentaremos um breve resumo da obra, bem como seu processo de criação segundo AD, e uma análise das formas literárias contidas na obra, a saber, as marcas de oralidade, as similitudes e diferenças entre as personagens Biela, de UVS e Macabéa, d'*A Hora da Estrela*, de Clarice Lispector, comparação esta que nos ajudou a compreender a construção psicológica de Biela, a presença do “interior mineiro” na narrativa, a “morte” como passagem e a “viagem” como construção psicológica de Biela. Por fim, discutiremos brevemente a crítica social de AD contida no texto: a representação do feminino e da feminilidade, o “viver de aparências” e o poder entre o masculino e o feminino na família patriarcal.

Já na segunda parte, falaremos da tradução, discutindo aspectos levantados no projeto de escritura do ponto de vista da tradução, e os desafios tradutórios que eles nos trouxeram. Primeiramente, abordaremos a transposição do estranho na obra e, dentro da temática do estranhamento, discorreremos sobre a tradução da palavra “mato” e toda a sua significação dentro do universo brasileiro para o francês e o uso de léxicos especializados na tradução. Em seguida, falaremos sobre a tradução da oralidade. Então, trataremos da tradução das relações sociais na obra: entre personagens femininas e as relações patriarcais. Por último, trataremos dos tempos da narração: o narrar no passado e a escolha tradutória entre o *passé simple* e o *passé composé*.

Não pretendemos aqui apresentar uma tradução definitiva para o francês de UVS, pois acreditamos que uma tradução é sempre um trabalho contínuo e nunca definitivo. Nosso objetivo é trazer uma tradução experimental, baseada em um projeto de tradução minuciosamente pensado, que não tem como foco principal o público-alvo, nem o texto em si, tampouco o autor. Colocaremos em foco aqui, o projeto de escritura do autor e, a partir dele, construiremos o nosso projeto de tradução.

1. POÉTICA DE ESCRITURA

Autran Dourado (AD) é considerado por muitos, um dos mais importantes escritores brasileiros do século XX, tendo tido bastante notoriedade, tanto do público em geral quanto da crítica, ainda em vida, tendo recebido diversos prêmios literários e ministrados cursos sobre (sua) literatura para alunos de várias universidades, além de ter sido traduzido para diversas línguas, como inglês, alemão, francês e espanhol.

Dourado se diferencia de outros autores brasileiros pelo fato de, além das obras literárias, também ter teorizado e problematizado seu próprio fazer poético, em diversos livros de teoria e crítica literária. No entanto, é um escritor atualmente pouco estudado na Academia. É de grande importância que AD seja trazido para os estudos acadêmicos, pois uma obra tão rica e representativa de nosso horizonte literário merece ser estudada.

Nos próximos pontos, traremos uma breve biobibliografia do autor, assim como um panorama de seu estilo em geral.

1.1 Autran Dourado, vida e obra

Waldomiro Freitas Autran Dourado foi um escritor mineiro nascido na cidade de Patos de Minas em 18 de janeiro de 1926. Foi também jornalista e advogado. É um dos autores brasileiros mais premiados.

Filho de um juiz, Autran Dourado mudou-se ainda muito cedo para a cidade de Monte Santo de Minas, e depois para São Sebastião do Paraíso, cidades onde passou sua infância. O garoto mostrou desde cedo talento para a literatura. Ainda criança, costumava inventar histórias baseadas em imagens de livros para a empregada de casa, que não sabia ler. Aos dezesseis anos, teve um conto premiado num concurso da revista *Alterosa*. Aos dezessete, tinha um livro de contos completo chamado *Tristeza*, que não chegou a ser publicado. Por intermédio de seu pai, conheceu o escritor Godofredo Rangel, que foi seu mentor e influência decisiva no início de sua vida literária.

No início dos anos 1940, Autran Dourado mudou-se para Belo Horizonte, onde cursou Direito por influência do pai, que achava que a faculdade de Letras ou de Filosofia, ainda iniciando-se naquela época, não daria um bom futuro para o filho. Na faculdade, Autran conheceu vários jovens escritores mineiros, como Otto Lara Resende, Murilo Rubião, Pontes de Paula Lima, Francisco Iglésias, entre outros. No mesmo período, ingressou no Partido Comunista.

Em 1947, ele publicou sua primeira obra, *Teia*. Na mesma época, Autran decidiu sair do Partido Comunista por divergências literário-ideológicas. O escritor publicou *Sombra e Exílio* em 1950, que recebeu o Prêmio Mario Sette, do Jornal de Letras e, em 1952, publicou *Tempo de Amar*, que recebeu Prêmio da Cidade de Belo Horizonte.

Autran Dourado mudou-se para o Rio de Janeiro em 1954 e publicou *Nove Histórias em Grupos de Três* em 1957, que recebeu o Prêmio Artur Azevedo, do Instituto Nacional do Livro. Foi Secretário de Imprensa da Presidência da República durante todo o mandato do ex-presidente Juscelino Kubitschek.

Em 1961, ele publicou *A Barca dos Homens*, primeiro de seus livros a ser traduzido, para o alemão, e ganhador do prêmio Fernando Chinaglia, da União Brasileira dos Escritores. No ano de 1964, *Uma Vida em Segredo* foi publicado. Segundo o autor, este é o seu livro favorito dentre toda a sua obra. Seu romance *Ópera dos Mortos* (1961) foi selecionado para integrar a Coleção de Obras Representativas da Literatura Universal da Unesco. O autor também recebeu o Prêmio Pen-Club do Brasil por *O Risco do Bordado* (1970), o Prêmio Paula Brito, do Conselho Estadual de Cultura do Rio de Janeiro por *Os Sinos da Agonia* (1974), os prêmios Goethe de Literatura em Língua Portuguesa e o Jabuti da Câmara Brasileira do Livro pela obra *As Imaginações Pecaminosas*, de 1981.

Em 1973, o escritor mineiro publicou o ensaio-fantasia *Poética de Romance*, em que problematiza o fazer literário e discute seu próprio processo de criação, o que causou furor no grande público na época, pois não era comum um autor discutir seu próprio fazer literário, atividade reservada aos críticos de literatura. Outras obras de crítica literária do autor foram *Poética de Romance, Matéria de Carpintaria* (1976), reedição do primeiro livro com a adição de uma segunda parte, *O Meu Mestre Imaginário* (1982), *Um Artista Aprendiz* (2000) e *Breve Manual de Estilo e Romance* (2003).

No ano 2000, Autran Dourado recebeu o Prêmio Camões pela importância de sua obra em português. Em 2002, sua obra *Uma Vida em Segredo* foi adaptada para o cinema pela diretora Suzana Amaral, que recebeu alguns prêmios em festivais de cinema nacionais. Em 2008, Dourado recebeu o prêmio Machado de Assis pelo conjunto de sua obra.

Seus livros foram traduzidos para o alemão, francês, inglês e espanhol e norueguês, principalmente no fim dos anos 1960 e durante os anos 1970. As obras mais traduzidas foram *O Risco do Bordado*, *Uma Vida em Segredo*, *Ópera dos Mortos*, *Os Sinos da Agonia* e *As Imaginações Pecaminosas*. Seu último romance publicado foi *Monte da Alegria*, de 2003.

Autran Dourado morreu em 30 de setembro de 2012 aos 86 anos, no Rio de Janeiro.

1.2. Poética de AD

Autran Dourado é um autor conhecido por retratar o interior de suas Minas Gerais em suas obras (apenas *Barca dos Homens* não se passa em MG, se passa numa ilha fictícia), geralmente na cidade fictícia de Duas Pontes, situada, segundo ele, no sul de Minas. Apesar do caráter regionalista de suas obras, seu regionalismo difere do de Graciliano Ramos e de autores pré-1945, que analisavam por meio da literatura a

“exploração do homem pelo homem, uma narrativa que se concentrou na descrição naturalista de um mundo real literariamente analisado, um mundo empírico e palpável onde as emoções básicas, amor, medo, ódio, inveja, esperança, eram vistas em função do conflito do personagem contra um sistema considerado opressivo.” (TIIHONEN, 1983, p. 3)

A partir dos anos 1950, houve uma síntese do romance regionalista e do psicológico e os novos romancistas, incluindo AD, abandonaram o naturalismo do realismo social e passaram a “retratar psicologicamente o ser dentro da problemática da existência humana” (TIIHONEN, 1983, p. 3). A essência do regionalismo autraniano é utilizar-se do interior de MG como pano de fundo para fazer críticas sociais, como veremos mais adiante, e também para analisar os conflitos internos dos personagens inseridos neste contexto, em relação a, por exemplo, morte, solidão, incompreensão do outro, loucura, ao crime.

Além disso, o estilo de AD também é fortemente influenciado pelo estilo barroco mineiro, “a alma barroca e torturada, o negrume arcádico e inconfidente de Minas” (DOURADO, 1976, p. 37), usando uma linguagem extremamente trabalhada, fruto da leitura obsessiva de grandes clássicos e teóricos da literatura, como Machado de Assis, Goethe e Gustave Flaubert, e trazendo personagens que são arrastados por forças superiores rumo à destruição.

Dourado também é adepto do emprego da repetição sutil de ideias e de eventos importantes, do diálogo direto inserido nas falas do narrador e da metalinguagem. Sua preocupação com a estrutura do texto é latente em todas as suas obras. Ele utiliza a técnica da narrativa em blocos, que consiste em dividir o texto em vários blocos, em que cada um apresentando um subconjunto de eventos que compõe o enredo narrados sob a ótica de um determinado personagem. Esta técnica permite ao leitor perceber que não existe uma única verdade absoluta ao observar a história de diferentes pontos de vista. Em alguns de seus textos, como em *Uma Vida em Segredo* e *Os Sinos da Agonia*, por exemplo, ele também utiliza as técnicas do fluxo de consciência e do monólogo interior.

Autran Dourado é, certamente, um autor com riquíssima obra, interessante tanto pelas temáticas que ele aborda quanto pela preocupação com a forma em suas obras, além de ser um dos pouquíssimos autores brasileiros a demonstrar uma preocupação genuína com sua poética, o que resultou em algumas obras cuja temática principal é refletir sobre o exercício da escrita literária. Com seus personagens e suas reflexões sobre o mundo em que vivemos, AD indubitavelmente escreveu seu nome entre os grandes autores de literatura em língua portuguesa, sendo agraciado com o Prêmio Camões em 2000, por sua contribuição para o enriquecimento do patrimônio literário e cultural da língua portuguesa.

2. Sobre *Uma Vida em Segredo*

Traremos aqui uma análise da obra *Uma Vida em Segredo*, com a discussão de alguns pontos chave para a compreensão desta novela e que foram essenciais para a construção do projeto de tradução e da tradução propostos neste trabalho. Primeiramente, apresentaremos um breve resumo da novela e o processo de criação de UVS segundo o próprio autor. Em seguida, faremos uma análise das formas literárias em UVS: as marcas da oralidade, as similaridades entre as personagens Biela e Macabéa, de *A Hora da Estrela*, de Clarice Lispector, a presença do “interior mineiro” na narrativa, a “morte” como passagem e, por fim, a “viagem” como construção psicológica de Biela.

2.1. Resumo: *Uma Vida em Segredo*¹

A novela² *Uma Vida em Segredo* narra a história de Gabriela da Conceição Fernandes, “Biela para os de casa”, moça simples e acanhada que passou sua vida inteira morando sozinha com o pai na isolada Fazenda do Fundão. Após ficar órfã, é obrigada a se mudar para a cidade e viver com Conrado e sua família: a esposa Constança e os filhos, Mazília, Alfeu, Fernanda, Gilda e Silvino. Conrado era primo de seu pai e foi nomeado por ele tutor e testamenteiro de Biela. Logo de início há um choque entre Biela e a família: a moça, acostumada com pouco contato humano, se sente encabulada com tamanha atenção que recebe na casa do primo. A família também se decepciona com a figura de prima Biela, que chega usando um vestido antiquado de chita, calada e cabisbaixa.

¹ O resumo da narrativa foi feito inteiramente por nós.

² Segundo Tasso da Silva (apud PÓLVORA, 2000, p.6) “a novela [...] é unilinear”, ou seja, há apenas um desdobramento de ação e geralmente a história se passa em torno de um só personagem. Essas características se aplicam à UVS, inclusive o próprio Autran Dourado classifica a obra como uma novela, classificação utilizada por nós neste trabalho.

Os primeiros dias de Biela na casa de Conrado são difíceis, e sobre a família paira o medo de que a prima fosse esquisita e tivesse os ataques de loucura do pai, mas logo o medo se dissipa e resta apenas o estranhamento pela junção de dois universos tão distintos. A figura de prima Constança traz alento e causa admiração em Biela, fá-la lembrar-se de sua mãe, que a moça perdeu muito cedo, e das santas e princesas das histórias que Biela ouvia de Carmela, criada da Fazenda do Fundão. As ocasiões à mesa eram as mais difíceis. Biela se atrapalhava com os talheres, comia de modo engraçado, por não conhecer os códigos sociais e culturais daquele novo universo, e todos se seguravam para não rir dela. Principalmente Alfeu, que perturbava a prima, zombando do seu modo e dos seus hábitos, metendo-lhe medo.

Quando seus pertences chegaram do Fundão, ela se sentiu mais à vontade na casa dos primos. Biela refez o coque para ficar mais parecida com prima Constança e sua pequena mudança causou espanto na família. A prima tratou logo de sair com a moça para comprar-lhe vestidos novos. Biela, não habituada a todos aqueles tecidos finos, parecia mais um espantalho vestido em panos ricos, causando risos na família. No entanto, ela decidiu usar os vestidos até o fim, para provar que poderia sim se vestir de maneira elegante. Um dia ela ouviu Mazília, a filha mais velha dos primos, tocando piano e desde então passou a admirá-la enormemente. Ela também gostava de ouvir a prima tocando harmonium nas missas de domingo.

Conrado costumava reunir os amigos em casa uma vez por semana para jogar truco, e nessas reuniões Biela conheceu Modesto, filho de seu Zico, um dos amigos de carteados de Conrado, e acabou ficando noiva dele. Não por vontade própria, mas por pressão de Constança e por achar que agradaria a família assim. O noivo não gostava de trabalhar, mas o pai logo tentou resolver a situação. Num dos serviços impostos pelo pai, Modesto fugiu e abandonou a noiva, Biela. Ela, que já era introvertida, fechou-se mais em torno de si mesma e isolou-se da família. Fez amizade com os criados da casa, cortou quase completamente os laços com a família e mudou-se para o quatinho ao lado da dispensa. Fez amizades com os criados das outras casas da cidade e começou a receber moedas por pequenos serviços prestados, mesmo sendo muito rica, o que irritou Conrado.

Certo dia, em uma de suas visitas às amigas da vizinhança, Biela encontrou um cachorro na rua, a quem nomeou Vismundo, e que passou a acompanhá-la por onde ela ia. O tempo passou e Biela adoeceu, tossindo muito, mas, por não acreditar em médicos, tentava se curar com ervas e chás medicinais. Vendo a gravidade da situação de Biela, Constança, que

havia desistido de tentar transformar Biela em uma dama e deixara a moça viver como bem entendesse, levou-a para o hospital. Começaram a tratá-la e Vismundo e os primos iam visitá-la. Biela pediu para ser transferida para a ala dos indigentes, onde costumava visitar os pacientes, que não tinham ninguém por eles. A decisão de Biela enfureceu Conrado, mas os médicos acabaram o convencendo de que era melhor assim e ele só se acalmou porque continuou pagando pelo quarto de Biela, mesmo ela estando na enfermaria. Na terceira noite internada, ela passou mal e o padre foi chamado para a Extrema Unção. Quando o padre chegou, Biela já estava com os olhos fechados, delirando, sonhando com Mazília vestida de noiva, o som do harmonium, a cantiga que sua mãe cantava quando ela era criança e Vismundo correndo por pastos verdejantes. Nessa noite, Biela faleceu.

2.2. Processo de criação de *Uma Vida em Segredo* segundo AD

Com o intuito de “desmistificar o escritor e o fazer literário” (DOURADO, 1976, p. 1), AD publica em 1973 o ensaio-fantasia (assim classificado por ele) *Uma Poética de Romance*, em que discorre sobre sua própria poética e processo de criação, principalmente da obra *O Risco do Bordado* (1970), rebate críticas e discute o fazer literário em geral, junto com seu “mestre imaginário”. AD é um dos poucos autores de ficção brasileiros a falar aberta e criticamente de sua *ars poética* e foi ferrenhamente criticado pelo grande público na época por mostrar “imodéstia, mesmo o despudor, quase um crime de lesa-mineiridade” (DOURADO, 1976, p. 2) ao ousar se situar ao lado de grandes nomes da literatura, falar de filosofia. O escritor mineiro foi um crítico tenaz do mito do “escritor ignorante” (DOURADO, 1976, p. 131), descrito por ele como um ser passivo movido por devaneios, aparentemente sem muito método para escrever suas obras. Entretanto, vários escritores mostraram opiniões favoráveis à obra, por exemplo, José J. Veiga:

“Você disse o que eu acho que muitos de nós gostaríamos de dizer, se soubéssemos como. Porque nós, criadores, sabemos como nascem, como funcionam e para que servem os personagens que convocamos para uma história” (VEIGA, s. d. apud DOURADO, 1976, p. 1)

ou também Érico Veríssimo: “Você nos dá quase o *mapa do tesouro*.” (VERÍSSIMO, s. d. apud DOURADO, 1976, p.1).

Em 1976, AD publica *Poética de Romance, Matéria de Carpintaria*, outro ensaio-fantasia composto por duas partes: uma reedição de PR e *Matéria de Carpintaria*, compilação de notas de um curso ministrado por ele na PUC-RJ em 1975 sobre problemas de criação

literária e análise de algumas de suas obras (*Ópera dos Mortos* (1967), *A Barca dos Homens* (1961), *Uma Vida em Segredo* (1964) e *Os Sinos da Agonia* (1974).

Em PRMC, AD dedica um dos capítulos ao processo de criação de UVS. Ele conta que o enredo da novela surgiu para ele de modo diferente do habitual de suas narrativas. O autor explica que, em geral, suas obras nascem de uma “ideia súbita, conceito que prefiro ao de inspiração; ideia trabalhada lúcida e objetivamente numa disciplina diária de anos.” (DOURADO, 1976, p. 132). Então ele anota e “dorme na ideia”, ou seja, deixa a ideia descansar. AD explicita que enquanto não consegue visualizar toda a composição, a forma, a estrutura da obra, não consegue escrever e, durante esta “gestação”, ele faz estudos, gráficos, esquemas e traça planos sobre a narrativa. Apenas com a ideia pronta ele se dispõe a escrever.

No entanto, UVS foi concebida de forma completamente diversa. O escritor conta que numa noite, durante o processo de criação de *Ópera dos Mortos*, tendo problemas de composição com a obra, resolveu deixar o trabalho para o dia seguinte e ir dormir. Antes de dormir viu uma canastra com as iniciais J. A. F. gravadas na tampa, que fora de seu bisavô. No sonho, teve uma visão da mesma canastra, mas com as iniciais G. C. F., que não reconheceu de quem eram. De repente, a figura apagada e esquecida de Prima Rita apareceu para ele, personagem real que morava na casa de seu avô quando o autor era criança, e começou a contar sua história de moça vinda da roça:

E contava sua história direitinho, bem encadeada, composta sem avanços e recuos e gestos das histórias narradas a viva voz. Tudo me espantava, e o que mais me espantou foi ela, só ao final, dizer o seu nome. Eu me chamo Gabriela da Conceição Fernandes, Biela para os de casa. (DOURADO, 1976, p. 135)

Diferente de suas outras obras, pensadas, arquitetadas e gestadas por meses a fio, UVS surgiu inteiramente de um sonho, praticamente pronta, e demorou um pouco mais de um mês para ser finalizada. Segundo AD, “É o filho de quem mais gosto – *Uma Vida em Segredo*. Tenho por ele muita ternura, pois escrito em tom menor, num tom mais intimista.” (DOURADO, 1996, p. 42). É considerada pela crítica especializada como uma das obras primas de AD.

2.3. Formas literárias em *Uma vida em Segredo*

À primeira vista, UVS parece uma história simples e sem muita profundidade, mas é perigoso considerá-la como tal. Em Autran Dourado, “a simplicidade e limpidez [...] são enganosas, conseguidas a duras penas, há sempre um alçapão ou esparrela escondidos”

(DOURADO, 1976, p.15). No caso dessa obra em específico, a simplicidade da narrativa esconde uma análise da decadência dos costumes da sociedade rural mineira na primeira metade do século XX (embora a data não seja explicitada com exatidão, elementos do texto nos fizeram deduzir que a história se passa nesse período), a oposição entre o mundo “natural” e o mundo “cultural”, as dificuldades de comunicação entre os seres humanos, a tentativa de “civilizar” seres considerados “primitivos”, arrancados ou não de seu habitat e o choque cultural entre a “roça” e a “civilização”. É uma obra que pode gerar múltiplos significados, a depender da leitura que se faz dela.

De todas as obras de AD, essa é a que mais difere do conjunto, talvez pelo modo como a história foi concebida (ver ponto 2.2). Em geral, as obras de AD são compostas por formas abertas, herança do estilo barroco mineiro, grande influência na poética de AD e narrativas montadas em blocos, que permite múltiplas leituras. No caso de UVS, a obra é composta de seis blocos, porém não permite outra ordem de leitura senão a pré-estabelecida na obra. Nos pontos seguintes discutiremos alguns elementos essenciais na estrutura de UVS: as marcas da oralidade e a repetição, a comparação entre Biela e Macabéia, personagem principal da obra *A Hora da Estrela*, de Clarice Lispector, a presença do “interior mineiro” na narrativa, a “morte” como passagem e, por fim, a “viagem” como construção psicológica da personagem Biela.

2.3.1. As marcas da oralidade

Uma característica interessante desta obra é o modo como os diálogos são introduzidos no texto. As falas dos personagens são discursos diretos, ou seja, os próprios personagens ganham voz, entretanto, não existe pontuação que marque os diálogos, ele está inserido no texto juntamente ao discurso do narrador, como podemos ver nos seguintes trechos:

Quem deu a idéia de trazer prima Biela para a cidade foi Constança. **Deixa, Conrado, traz ela cá para casa**, disse. **Biela fica morando com a gente, pode até me ajudar com as meninas, fazer companhia. Olha, quando você vai para a roça, tem dias que eu sinto uma falta danada de alguém para conversar. De noite, então... Tem Mazília**, se limitou Conrado na resposta. **Mazília**, disse ela, **ainda é menina. Já é mocinha**, disse Conrado, de pouca conversa. (UVS, p. 21, grifos nossos)

Quando no seu ódio prima Biela buscou refúgio no mundo da cozinha, Joviana reparou nos vestidos novos. **Mas que boniteza que ela está**, disse Joviana pegando a barra da saia e olhando esfregado o tecido. **Ques panos mais vistosos, ques coisas mais em flor a senhora me arranhou, sá Biela. Venham ver, gente**. (UVS, p. 53, grifos nossos)

Nos fragmentos acima, podemos observar as únicas indicações para o leitor que os trechos grifados são diálogos são “disse”, “desculpou” e “se limitou na resposta”, verbos que indicam a locução de alguém. Não existem sinais de pontuação, como aspas ou travessões, espaçamento no texto ou mudança de parágrafo para mostrar a diferença entre o discurso do narrador e o dos personagens. Outra diferenciação visível entre as falas do narrador e as dos personagens é a mudança de pessoa: quando se passa do discurso do narrador ao dos personagens, os verbos mudam da terceira para a primeira pessoa, como observado acima. Além disso, podemos observar também que mesmo o discurso do narrador é oralizado e coloquial, de modo que parece que o leitor está ouvindo a história, e não apenas lendo.

Outro ponto que é importante destacar nos diálogos de UVS é o uso que AD faz de expressões e estruturas próprias da oralidade para dar “aquele tom” de conversa ao texto. Por oralidade consideraremos aqui que são marcas de estruturas e termos oriundos da fala do interior de Minas Gerais. Entretanto, não se pode confundi-la com o falar, que remete ao ato de fonação. Assim sendo, “a oralidade se define como princípio do ritmo e da prosódia. Ela se realiza tanto no falar quanto no escrito. [...] A escrita tem um som, um ritmo, uma oralidade” (MESCHONNIC, 1982 *apud* FERREIRA, 2012, p. 101). AD utiliza este recurso nos diálogos de UVS para, além de marcar um ritmo e uma região brasileira específica, também para assinalar a classe social e o nível de instrução dos personagens. Vejamos outro exemplo:

Prima Biela só o cumprimentou porque primo Juvêncio disse **vem cá dar bom dia pro primo**. Ela o cumprimentou arisca meio de longe, estendendo-lhe as pontas dos dedos, os olhos no chão. Depois saiu ligeira para os fundos da casa, não apareceu mais. **E a prima?** disse ao se despedir, já no cavalo. **Deixa pra lá, tem dessas esquisitices de ausência de moça solteira**, desculpou o pai. (UVS, p. 22, grifos nossos)

No trecho acima, temos a aglutinação da preposição “para” e os artigos “o” e “a”, formando “pro” e “pra”. Nesse caso, esse recurso serve, além de marcar a oralidade, também para marcar o (pouco) nível de instrução do personagem Juvêncio, pai de Biela. O mesmo não ocorre na fala de Constança no trecho 1 (“Deixa, Conrado, traz ela cá **para** casa, disse. [...] Olha, quando você vai **para a** roça, tem dias que eu sinto uma falta danada de alguém para conversar.”), que é uma mulher instruída e de bons modos.

Em todos os trechos destacados acima há a presença de expressões coloquiais oriundas da oralidade, como por exemplo, “**eu sinto uma falta danada** de alguém para conversar”, “**Deixa pra lá, tem dessas esquisitices de ausência de moça solteira**”, que dão ao leitor a

impressão de serem diálogos passíveis de serem ouvidos na vida real. Vamos analisar outro trecho:

Quando no seu ódio prima Biela buscou refúgio no mundo da cozinha, Joviana reparou nos vestidos novos. **Mas que boniteza que ela está**, disse Joviana pegando a barra da saia e olhando esfregado o tecido. **Ques panos mais vistosos, ques coisas mais em flor a senhora me arranjou, sá Biela. Venham ver, gente.** (UVS, p. 53, grifos nossos)

No trecho acima, temos um recurso muito interessante utilizado por AD na fala da personagem Joviana, que é a pluralização do advérbio “que” (“**Ques** panos mais vistosos, **ques** coisas mais em flor a senhora me arranjou, **sá** Biela”), para que concorde com o substantivo que o acompanha, que aqui destaca, além da oralidade, o modo de falar de um segmento específico da sociedade: criadas negras com pouco ou nenhum estudo (Joviana era negra e criada da casa de Conrado e Constança). Temos também, nessa mesma fala, a redução do pronome de tratamento “senhora”, que vira “sá”, modo que os negros utilizavam para se referir às suas senhoras na época da escravidão.

O autor utiliza um recurso parecido nas falas do personagem Gomercindo, outro criado da Fazenda do Quebra: “**Cê** aprecia?” (UVS, p. 38) ou “**Ocê** gosta de gabirola?” (UVS, p. 53). Nas duas passagens há a redução do pronome de tratamento “você”, que vira “cê” e “ocê”, marca de oralidade e, como em Joviana, de um segmento específico da sociedade (criado com pouca instrução).

2.3.2. “Biela” e “Macabéia”: “almas irmãs”?

Existem comparações entre UVS e *A Hora da Estrela*, de Clarice Lispector, e consequentemente entre Biela e Macabéia, personagem principal de *A Hora da Estrela*, tanto pelo tom intimista das obras, como pelas semelhanças das histórias e características das personagens. Esta comparação gerou uma pequena confusão sobre quem teria influenciado quem, AD influenciou Clarice ou o contrário? Chegou-se a falar, na época da publicação de *A Hora da Estrela*, que Macabéia teria inspirado Biela, o que não é possível, pois UVS foi lançado em 1964, mais de dez anos antes de *A Hora da Estrela* (1977).

Contudo, é sim possível enxergar diversas semelhanças entre as duas: órfãs desde cedo, recebem pouco afeto tanto dos familiares quanto das pessoas ao redor, têm pouco estudo e se mudam de sua cidade de origem para uma cidade maior e muito diferente do que conheciam. Segundo AD, elas tinham um “desamparo diante da vida, diante do mundo, das

coisas, das convenções, aquela pureza e ingenuidade, o lado franciscano das duas...” (DOURADO, 1996, p. 47).

O que une as duas personagens, além de ambas as personagens serem atormentadas e solitárias, Biela, de Autran Dourado, e Macabéa, de Clarice Lispector, é que ambas saem de um meio interiorano para uma área urbana maior, o que as deixa sem referência cultural. Apesar de saírem de seu meio natural para um meio tão diferente que chega a lhes ser hostil, as personagens carregam a ilusão de que a vida na cidade grande será melhor. Elas acabam agindo de determinadas maneiras porque as outras pessoas acham que será bom para elas, não por vontade própria. Por exemplo, quando Biela aceita ficar noiva para agradar a família, mesmo não querendo se casar de jeito nenhum. Ou quando Macabéa se submete aos maus tratos e humilhações de Olímpico, para agradar o namorado. Elas se submetem a situações que não necessariamente as apraziam, mas apraziam os outros ao seu redor, pessoas que elas acreditavam que se importavam com elas. Tanto Biela quanto Macabéa continuaram levando uma vida miserável às vistas dos outros personagens, sem grandes luxos e maneiras socialmente aceitas, embora não percebessem. Para AD, Biela e Macabéa são “almas irmãs” (DOURADO apud SOUZA, 1996, p. 47), expressão cunhada pelo autor para assinalar as semelhanças entre as duas. Esta comparação entre as personagens Biela e Macabéa nos ajudou a compreender estrutura psicológica da personagem de Autran Dourado.

2.3.3. A presença do “interior mineiro” em AD

Um elemento muito importante e presente em grande maioria das obras de AD é a presença de Minas Gerais e da sociedade mineira, principalmente do interior, como pano de fundo para as suas histórias. Daí surgem comparações entre AD e Guimarães Rosa, outro ilustre escritor mineiro também conhecido por retratar as Minas Gerais. O autor desfaz a comparação:

O que temos em comum, Rosa e eu, é o nosso chão de Minas. Em mim a alma barroca e torturada, o negrume arcaico e inconfidente das Minas. Em Rosa o aberto dos gerais, o cerrado livre e descampado [...], o cerrado livre e solto que vai dar em Brasília: a claridade, o azul mais azulado que há, de tão líquido. (DOURADO, 1976, p.p. 37-38)

De fato, o chão mineiro é elemento fundamental nas obras dos dois escritores, porém por ângulos diferentes. Enquanto Rosa retrata a imensidão dos sertões mineiros, a universalidade do homem sertanejo, Dourado se utiliza do interior, principalmente do sul e da

zona da mata de Minas, e de sua “barroca alma mineira” (DOURADO, 1976, p. 36) para fazer uma análise da decadência dos costumes da família rural mineira.

Enquanto Guimarães Rosa descreve e mitifica o sertão mineiro, a Minas de Autran é imaginária. O que AD faz em suas obras é se “servir do real mineiro para compor um outro real” (DOURADO, 1976, p. 32), enxertando nessa realidade o seu imaginário para criar um espaço mineiro que não se sabe se realmente existiu daquela maneira. É importante salientar que, para o autor, o interesse realmente não é retratar MG, mas sim a sua decadência. O que ele deseja em seu projeto literário é escrever sobre a loucura humana em geral e, em especial, a loucura que é Minas Gerais (DOURADO, 1976, p. 33).

Em UVS, embora a cidade onde a história se desenrola não seja especificada na obra, as cidades de Barbacena, Ubá e Ouro Preto são mencionadas, todas elas pequenas cidades próximas, predominantemente rurais nos séculos XIX e XX e situadas zona da mata de MG, que fizeram parte do ciclo do ouro e do barroco no Brasil colônia. Nessa perspectiva, percebemos a presença de uma MG imaginária e uma estética barroca na poética de AD, com temáticas como a decadência do ser humano, os conflitos internos e a fatalidade.

2.3.4. A “morte” como passagem

Na poética de AD, um importante elemento surge como agente de mudança na obra: a morte. Considerando a morte como passagem, que integra um ciclo, mas não o interrompe (LEPECKI, 1976), os mortos na obra de AD podem ser agentes provocadores, e até causar conflitos nos personagens. No caso de UVS, pode-se dizer que a narrativa se organiza em torno e a partir da morte, pois é com a morte do pai, presença recorrente em toda a história, que a vida de Biela muda drasticamente e ela é obrigada a sair de seu ambiente natural (O Fundão) para a casa dos primos. Também há a constante menção à mãe, morta quando Biela ainda era criança.

Os mortos em AD não podem ser considerados como destruídos ou aniquilados, pois eles continuam a viver, seja através das lembranças dos personagens que estão vivos, seja pelas situações e/ou conflitos que causam em outros personagens. Indo mais além, a morte não aparece apenas como o ato físico de morrer, mas “torna-se obsessivamente presente nos mais diversos níveis do texto” (LEPECKI, 1976, p. 9).

Em UVS, a única morte que ocorre durante o enredo é a da própria Biela, já no fim da novela, entretanto podemos perceber na obra mortes que marcam a história da personagem,

como de sua mãe e de seu pai, e a morte simbólica da Fazenda do Fundão, “o seu mundo perdido” (UVS, p. 35), no momento em que Biela sai de lá.

O simbolismo da morte da mãe surge no texto como sua ausência na formação de Biela, e a personagem é sempre evocada pela única lembrança que a moça tem dela:

Nunca vira uma boniteza assim, só podia compará-la com a antiga lembrança: a mãe vinha alisar-lhe os cabelos, cantava branquinha a cantiga que a embalava. Mas a mãe era pura lembrança, neblina no ar, fumaça azulada de caieira no fim da tarde, que ela procurava alcançar; (UVS, p. 36).

Em todo o texto, sempre que Biela se sentia triste ou solitária, ou sempre que desejava comparar algo novo que a agradava com alguma coisa que lhe fosse familiar, era a lembrança da mãe que vinha “embalar o [seu] pensamento” (UVS, p. 34). Nessa perspectiva, para Lepecki, “este mundo é consequentemente marcado por *carência que se deseja suprir*” (1976, p. 18), ou seja, nos momentos de desamparo Biela se apoia na memória, no tempo em que ela era mais feliz e que sua mãe era viva.

Já no caso do pai, foi sua morte que causou uma enorme mudança na vida de Biela. Foi com a morte dele que a moça foi obrigada a sair de sua “toca tão sossegada” (UVS, p. 28) para a cidade. Há também durante todo o texto um verdadeiro pavor da parte da família de Conrado de que Biela fosse “pancada”, amalucada como o seu pai, de que ela tivesse seus ataques de loucura. Antes da vinda da moça para a cidade, Conrado chega a cogitar a possibilidade de mandá-la para um convento por medo dos “ataques de repelão” que ela pudesse ter, como o pai tinha, por conta dessas “histórias de herança de corpo e da alma” (UVS, p. 23). E quando Biela vai “se mostrando” no decorrer do enredo, o medo da “pancadisse” herdada fica cada vez mais latente.

De todas as mortes no texto, a mais importante e simbólica para Biela é a “morte” de sua amada Fazenda do Fundão. No caso do Fundão, o espaço continua a existir (é cuidado por Conrado), porém, pela impossibilidade do retorno, a personagem o encara como morto, embora seja recorrente no texto a evocação das lembranças deste lugar perdido, “o riachinho correndo, quando esticava o ouvido para ouvir o chuí-pá do monjolo” (UVS, p. 33), exatamente como faz com a mãe, em momentos de desamparo. Além disso, o que conferia à fazenda o status de viva era a presença da figura paterna e com sua morte, tanto ele quanto a Fazenda se perdem para sempre.

Segundo Lepecki, “em função dessas mortes (perdas) todos os agentes *sofrem*; integram-se num tipo de *pathos* definível como oposição conflituosa entre *o que é agora e o que já foi antes*” (p. 18). Em outras palavras, o conflito entre o passado e o presente permeia

toda a obra, e surge através do tema da morte. A morte é encarada em UVS como uma passagem, não um fim, ela é parte integrante de um ciclo, sendo geralmente o ponto de partida de uma nova etapa na trajetória da personagem Biela.

2.3.5. A “viagem” na construção psicológica da personagem Biela

Outro tema importante na poética de AD, a viagem aparece em UVS como ponto crucial na construção psicológica da personagem Biela. Suas viagens não são apenas deslocamentos espaciais, mas também viagens de consciência, mudanças causadas por viagens internas da moça que, sempre transitando de um espaço ao outro, nunca volta ao espaço ou estado anterior.

É a partir da viagem do Fundão para a cidade que a vida de Biela muda completamente. Esse primeiro deslocamento desencadeia uma série de outras pequenas viagens na vida de Biela. “Transitar de um espaço para outro é a dominante de atuação e conduta de Biela. Dela pode-se dizer que cria constantemente novos caminhos a percorrer” (LEPECKI, 1976, p. 120). A moça se propõe sempre objetivos, novas trajetórias, sempre sem volta. Cada meta atingida na trajetória de Biela torna-se um novo ponto de partida para um novo deslocamento.

Há na trajetória de Biela dois tipos de viagem: o deslocamento físico de um espaço para o outro e a viagem através da memória em direção a um espaço-tempo perdido, assinalada no texto pelas constantes lembranças da vida no Fundão e de sua mãe embalando-a quando criança.

No caso do deslocamento pela memória, as constantes lembranças de Biela de sua antiga vida no Fundão e de sua mãe representam no texto uma fuga da realidade medíocre e indesejada na qual ela se encontra, o que a personagem faz com frequência. Biela

“Passava horas no quarto, sentada na canastra que tinha sido do pai. Eram suas horas de meditação, se é que se pode chamar de meditação aquilo que ela praticava. Pensava na sua vida lá longe, adormecida na Fazenda do Fundão. [...] Os melhores momentos ainda continuavam a ser quando se lembrava da mãe sentada no canapé, afagando-lhe a cabeça, a cantiga mais linda e mansa que ela cantava brancamente, lentamente, feito uma nuvem preguiçosa no céu.” (UVS, p. 51)

No entanto, essas constantes lembranças não representam necessariamente o desejo de voltar fisicamente ao seu lugar de origem. Ela dá a suas recordações uma dimensão sagrada. Por causa da impossibilidade de voltar ao que tinha antes, Biela está fadada a lembrar, apenas lembrar.

Quanto aos deslocamentos físicos, não se sabe de início qual o significado e o valor que Biela atribui para a sua vinda para a cidade. Para a família de Conrado, essa vinda é positiva, pois eles oferecem proteção necessária para a sobrevivência da personagem. No entanto, logo Biela atribui ao novo espaço a qualidade de letal; ela não deseja estar ali com aquelas pessoas que mal conhece. E desde então, a personagem começa a empreender o deslocamento que a leva do quarto da frente para a enfermaria dos indigentes no hospital e, conseqüentemente, à morte.

Uma vez na cidade, Biela nunca mais volta ao Fundão. Quando instalada no quarto da frente, luxuoso demais para ela, embora tente se adaptar ao novo padrão de vida, a moça logo desiste e decide se mudar para o quarto do fundo, ao lado da despensa, mais próximo do que ela acha que merece. A partir do momento que decide cortar relações com a família e ficar na cozinha com os criados, Biela não volta mais à sala. Já no hospital, Biela desloca-se de seu quarto para a enfermaria dos indigentes, não retornando mais nem ao seu quarto nem à casa dos primos.

Esses deslocamentos da personagem são irreversíveis. O caminho que a leva da casa dos primos à enfermaria é uma estrada de mão única, um caminho para a autodestruição na visão dos primos, um sintoma da “pancadisse” que a família temia que a moça pudesse ter herdado do pai. Entretanto, para Biela, esses seus deslocamentos são positivos. Após passar por tentativas de mudanças forçadas, ela imagina que transitando por estes espaços, está voltando para si mesma, para quem ela acha que é. Para ela, é um meio de resistir e existir dentro daquele ambiente tão hostil. Essa não possibilidade de volta uma vez tomada a decisão de ir em frente remete à ideia da vida pautada pela fatalidade (LEPECKI, 1976).

3. A crítica social de AD

Autran Dourado traz em UVS uma crítica social velada aos costumes da época e da sociedade retratadas na obra através da família de Conrado e Constança, ao modo como eles vivem de aparências, como se sentem ultrajados pela presença de Biela, pela moça ser mais rica que eles, mas preferir viver uma vida simples e sem luxos, como a opinião das pessoas de fora sobre a família é importante para eles. Nos pontos seguintes, trataremos da questão do feminino e da feminilidade em UVS, o “viver de aparências” e do poder entre o feminino e o masculino na família patriarcal mineira.

3.1. Feminino e feminilidade em UVS

Durante toda a obra é possível ver como a falta de feminilidade de Biela incomoda as outras personagens femininas, principalmente Constança. Prima Constança representa a típica figura feminina da esposa em uma família de posses do interior: estudou num bom colégio, cuidava da aparência e procurava se vestir bem, de acordo com os padrões de moda vindos da capital (no caso, o Rio de Janeiro), caprichava no modo de falar, conseguia manter conversas mesmo com figuras importantes, como coronéis e políticos, era respeitosa com seu marido e bastante polida com as pessoas, ia às missas de domingo, sabia costurar e bordar e era o modelo para as outras mulheres da cidade. E ela procurava passar todos esses modos para suas filhas, Mazília, Gilda e Fernanda.

Por outro lado, a personagem de Biela é a sua antítese. A moça não sabia ler e mal sabia escrever o próprio nome, não sabia lidar com as pessoas e nem se expressar bem, era uma figura tímida e miúda, era feia e desmazelada, tinha “uma carinha meio velha” (UVS, p. 40) apesar de ter apenas 18 anos no início da novela. Usava vestidos velhos e de tecidos pobres, não sabia andar elegantemente, segundo Constança “Dava umas passadas largas e vagarosas, parando em cada pé, parecia mais o modo de Gomercindo andar” (UVS, p. 44), sabia rezar apenas metade da ave-maria e uma quadrinha que lhe ensinaram quando criança e não sabia nem costurar e nem bordar. Ela não era nada parecida com uma dama, com o que se espera de alguém de seu status social, de moça rica.

Desde sua chegada Biela decepciona. A família esperava uma moça fazendeira bem vestida e com bons modos, e fica desapontada ao receber alguém usando uma roupa antiquada e em tecido pobre (ela usava saia e blusa de chita), uma sombrinha vermelha desbotada e um coque *démodé*, ainda mais ela, que tinha posses e podia pagar por roupas melhores e mais modernas. Um pouco após sua chegada, Gilda externa seu desapontamento: “Ninguém veste assim mais. De chita, umas roupas assim tão pobres pra ela, que pode.” (UVS, p. 29). No início, Biela se sentiu um pouco envergonhada por sua figura pobre e miúda. Sentiu-se impelida pela figura imponente e elegante de Constança, que ela chega a comparar com santas e princesas, a mudar para ficar parecida com a prima.

Na tentativa de ficar mais parecida com Constança e com o tipo de mulher que ela representava, Biela muda o seu penteado. Animada com a mudança da prima, Constança enxerga aí uma oportunidade para transformar Biela em uma dama da sociedade e “sugere” (na verdade, ela impõe, pois não deixa abertura para que ela diga não à proposta) que ela mude o seu guarda roupa e passe a usar vestidos mais modernos e que condissessem com a

sua posição social. Desde o início, Constança ignora completamente as vontades da moça e impõe o que ela acha que é adequado para a prima.

Nesse momento da história, pode-se ver claramente como a presença apagada de Biela afeta diretamente a feminilidade de Constança. Quando as duas saem para encomendar os vestidos novos, Constança começa a reparar no jeito de Biela andar, que não tinha “nenhuma graça, nenhum ritmo macio, nenhuma leveza, nada que revelasse naquele corpo uma alma feminina” (UVS, p. 44). Ela enxerga na prima um bicho, não uma moça, e chega ao ponto de comparar o andar de Biela ao de um ganso. A presença dela ofende a sua feminilidade e ela sente medo e vergonha de encontrar alguma amiga na rua e ser associada à Biela. Ela, que tinha refinamento e estudo, perto de uma moça tão sem jeito e sem graça:

A presença de prima Biela a rebaixava, **lhe ofendia a feminilidade**. Afinal, de uma certa maneira era sua parenta, mesmo afim fazia parte da família. **Se sentia diminuída**. Sempre cuidara de si, vestia-se bem, caprichava no falar, aprendera muito no colégio de dona Mariquinha Menezes, em Ouro Preto. Tinha polimento, sabia manter uma conversa mesmo com gente de cerimônia, políticos de fora, como foi o caso com o senador Tibúrcio, que elogiou muito achar uma dona assim tão polida e prendada naquelas bandas de Minas. (UVS, p. 44-45, grifos nossos)

Constança chega a pensar que precisava se dissociar da imagem apagada de Biela, “precisava arranjar um jeito de explicar que Biela não tinha nada a ver com ela, era parente lá de seu marido” (UVS, p.45), postura bastante diferente da bondade e complacência demonstradas no trato com Biela em casa, fora das vistas das pessoas da cidade.

A frustração de Constança ao ver que, mesmo usando vestidos de tecidos finos e modelos modernos, Biela parece muito mais um espantalho que uma dama, é perceptível, “todo aquele esforço, toda aquela trabalhadeira tinha sido em vão. No seu entusiasmo pelo trabalho, se esquecera quem era prima Biela” (UVS, p. 48). Ela ainda tenta mais uma vez forçar Biela a se comportar como ela acha que a moça deveria, impondo um noivado arranjado que a prima recusa veementemente a princípio, mas acaba aceitando por achar que assim agradaria a família. Com o fracasso do noivado, e vendo que Biela não tinha mesmo jeito, Constança desiste da missão que tomou para si.

O fato de Biela não ser tão feminina quanto Constança não é exatamente um problema para a moça. A princípio ela cede, mesmo que com alguma resistência, aos caprichos da prima para transformá-la em uma dama que aparentasse ter o status que ela tinha. A moça apresenta alguma resistência às mudanças (no entanto, não consegue dizer não à prima), e não se importa nem com a sua aparência e nem com os julgamentos das outras personagens em relação a ela, tudo estava muito bem como estava. Tanto que, após a fuga do noivo, Biela

decide voltar a usar seus antigos vestidos e se comportar como bem entendesse (no caso, visitar as empregadas das outras casas, ficar praticamente o tempo todo na cozinha com os criados, fazer tarefas domésticas que não lhe diziam respeito), muito diferente do modo como a família gostaria que ela se comportasse.

3.2. “Viver de aparências”

A família de Conrado, apesar de viver bem, não tem tantas posses quanto Biela. A chegada da prima, vinda do Fundão para a cidade, causa um verdadeiro alvoroço na família. A temática da análise da decadência da típica família rural mineira, que vive de aparências e é atormentada pela opinião dos vizinhos e das outras pessoas da cidade, que não suporta a presença de alguém sem instrução e sem modos adequados para viver com ela, mas que tem mais posses que a família, surge com a chegada da moça.

Antes mesmo do episódio da chegada da prima, quando Conrado, persuadido por Constança, decide trazer a prima para casa, e não mandá-la para um convento, é possível perceber como esta é uma família movida por interesses. Observamos claramente as motivações de Conrado para trazer Biela para sua casa: “primo Juvêncio Fernandes deixou escrito [...] que o usufruto dos bens seria dele, enquanto Biela estivesse em sua guarda, menor que era, como convinha” (UVS, p. 23). A princípio, o primo não queria de maneira alguma trazer a moça para morar na cidade, mas essa razão pesou “no prato de sua decisão” (UVS, p. 23), e eles se decidiram por trazer a órfã.

Mais tarde, no episódio da compra dos vestidos novos, vemos como Constança na verdade não se importava muito com as vontades da prima, mas sim com as impressões dos outros habitantes da cidade sobre sua família e sobre ela própria. Biela, que não acreditava poder pagar por todos aqueles tecidos finos, sentia-se extremamente desconfortável com toda aquela situação, mas Constança passou por cima das recusas da personagem apenas para não ter em casa uma pessoa que aparentasse pobre e rude. Podemos ver isso claramente na fala de Conrado, quando Constança se queixa para ele sobre não ter obtido o resultado esperado na tarefa de transformar Biela em uma dama: “Vendo ela assim, com esses panos ricos, ninguém poderá dizer que poupamos dinheiro do alheio, deixando a órfã roendo embira.” (UVS, p. 49). Nessa passagem podemos perceber o quanto mais eles se importavam com as aparências e as opiniões dos outros que com o bem-estar de Biela.

No início, a personagem aceitou submeter-se à situação, fazendo tudo o que prima Constança desejava e passando por cima de suas próprias vontades. Ela se sujeitou a encenar

o papel de dama de seu status social, mesmo que imperfeitamente, com o intuito de ser aceita na cidade, imitando os trejeitos de Constança e das outras mulheres da cidade. Biela:

“ajeitava-se na cadeira e se punha a falar como prima Constança [...] Repetia frases inteiras que ouvira em outras ocasiões. De vez em quando se traía no seu linguajar da roça. Mas nem a isso dava mais importância, **compenetrada no papel que representava**. [...] Comia com parcimônia, na pontinha dos dedos feito as outras faziam. Aceita mais um, dizia a dona da casa. Não, obrigada, estou cheia ela ia dizendo mas corrigia logo para satisfeita.” (UVS, p. 61, grifos nossos)

A situação é a mesma quando a família força Biela a ficar noiva de Modesto, filho de seu Zico, amigo rico e fazendeiro de Conrado, contra a sua vontade, mesmo diante de sua veemente recusa, convencendo-a de que seria bom para ela, pois “todos na cidade achavam que ela era uma moça boazinha, que ouvia o que os outros diziam, que fazia o que os outros esperavam dela” (UVS, p. 79). Diante da proposta do noivado arranjado por Constança, a moça responde “Prima, se é do meu querer, eu não quero” (UVS, p. 79), porém ela termina por aceitar o noivado diante da insistência da prima. Mais tarde, com a fuga do noivo, a moça decide voltar aos seus velhos hábitos e não se sujeitar mais aos caprichos de Constança.

Já no final, quando Biela está no hospital, quem dá mostras de se importar demais com as opiniões alheias é Conrado: diante do desejo da prima de ir para a enfermaria das mulheres mesmo podendo pagar por um quarto individual, Conrado não se conteve. Para ele, “era demais, naquilo não cederia. Tudo menos isto, sua prima com os indigentes. Ela **que podia pagar por todos**. Depois, **o que haviam de falar dele?**” (UVS, p. 132, grifos nossos). Mesmo com a confirmação do médico de que assim seria melhor para a saúde de Biela, estar junto com os necessitados como ela gostava, o primo não aceitava:

Mas eu pago, **eu posso pagar tudo e muito mais, ela pode pagar tudo**, gritou Conrado fora de si. O orgulho ferido, não podia compreender nunca as razões de prima Biela. [...] **Ele não ia permitir aquilo com prima Biela, com ele**. Mas o médico foi duro: ela vai para onde quer, para onde eu acho que ela está melhor. [...] Como Conrado repetisse que pagava, ele disse está bem, o senhor paga a diária do quarto individual, mas ela fica na enfermaria geral. **Eu pago, eu pago, gritava Conrado, diga bem alto para todo mundo ouvir que eu pago, que eu estou pagando o maior preço que quiserem cobrar, o maior preço do mundo!** (UVS, p. 132, grifos nossos).

Nessa passagem podemos observar claramente o quanto os desejos de Biela eram deixados de lado pela família para manter as aparências. No fundo, a família de Conrado não se importava com as reais necessidades e vontades da prima, contanto que ela seguisse o que eles achavam que estava certo, tudo estaria bem.

3.3. A família patriarcal mineira: poder entre masculino e feminino?

Utilizando-se da família de Conrado e Constança, AD faz um retrato da decadência da família patriarcal mineira. Embora Conrado seja o chefe da família e sempre tenha sempre a palavra final, é possível notar a importante influência de Constança nas decisões do marido e no direcionamento da família. Ela não é exatamente submissa às decisões do marido, ainda que seja essa a postura esperada de uma mulher casada em nossa sociedade patriarcal. Constança consegue o que quer de Conrado. Ela impõe sua presença de maneira que ele pense que as decisões foram inteiramente suas, sem a intromissão da esposa, ela que “conhecia Conrado, respeitava-o, sabia como lidar com ele” (UVS, p. 24).

Na novela podemos ver, às vezes sutilmente, às vezes nem tanto, como Constança usa sua posição de esposa para “aconselhar” o marido e conseguir o que deseja. Logo no início, vemos que quem deu a ideia de trazer Biela para a cidade foi ela, a despeito da recusa inicial do marido. Enquanto Conrado ponderava trazer ou não Biela para casa, Constança “senhora da brecha que o marido abria em sua decisão” (UVS, p. 22), traz argumentos favoráveis à vinda da moça, o que pesa bastante na decisão de Conrado, embora ele não goste de admitir.

Podemos observar que, embora aparentemente quem dite as ordens seja Conrado, quem realmente comanda a casa é Constança, influenciando forte e sutilmente as decisões do marido de acordo com o que ela deseja que aconteça, quase sempre ignorando completamente os desejos dos outros personagens para que ela consiga o que quer.

Outra passagem do texto em que podemos observar isto claramente é no episódio do noivado de Biela. Apesar da recusa veemente de Biela e da relutância de Conrado, Constança consegue articular a situação de modo que o marido concorde em conceder a mão de Biela para Modesto, o noivo fujão. Primeiro, ela tentou convencer a prima, em vão. Então, ela começou a conversar muito com o marido sobre seu Zico e o filho, Modesto, sempre associando o rapaz à ideia de casamento (não necessariamente mencionando Biela). Além disso, ela também sempre dava um jeito de mencionar Biela nas conversas com o moço e seu pai. No início, Conrado debocha da ideia: “Esta não, disse Conrado rindo. Prima Biela e Mdesto. Não, Constança. É de matar de rir. Você me fala em casamento?” (UVS, p. 75-76), mas diante da insistência da mulher, considera a ideia, ressaltando que “a parte que decide é o homem” (UVS, p. 76).

Nessas passagens do texto, e durante toda a obra, é possível ver que, embora a família representada em UVS seja tipicamente patriarcal, ou seja, dirigida pelo pai, no caso, Conrado, quem realmente comanda as decisões da casa imperceptivelmente é Constança que,

utilizando-se de sua posição de esposa, influencia pesadamente não apenas as decisões do marido, como a de outros homens de seu convívio, como seu Zico e Modesto, além de outras personagens na obra.

2. PROJETO DE TRADUÇÃO

Na introdução de sua obra *A tradução e a letra ou o albergue do longínquo* (2007), Antoine Berman traz à tona uma nova visão para os Estudos da Tradução, a da *experiência* e da *reflexão*, que será um dos fios condutores para o projeto de tradução aqui proposto. O que se pretende é fazer uma reflexão, nos termos de Berman (2007), acerca da tradução dos dois primeiros capítulos da obra *Uma vida em segredo*, de Autran Dourado, a partir da experiência da feitura dessa tradução. Para Berman, “A tradução é uma experiência que pode se abrir e se (re)encontrar na reflexão. Mais precisamente: ela é originalmente (e enquanto experiência) reflexão.” (p. 18). Esses são dois conceitos complementares e inseparáveis, em que se baseiam o ato de traduzir neste trabalho. Essa experiência abarca, não apenas a tradução em si, mas também toda a bagagem tradutória, histórica, social e acadêmica do tradutor. Sobre a experiência, Heidegger diz: “Fazer uma experiência com o que quer que seja (...) quer dizer: deixá-lo vir sobre nós, que nos atinja, que caia sobre nós, nos derrube e nos torne outro”. (apud BERMAN, 2007, p. 18)

No entanto, o tradutor não é o sujeito dessa experiência da tradução, ele é o objeto, passa por ela, sofre do início ao fim, suporta e acolhe o que o atinge quando se submete a ela. Essa dicotomia experiência-reflexão seria o pensamento-da-tradução, refletir sobre a experiência do traduzir. Para nós, a tradução é vivida, e não apenas teorizada.

Outro conceito que norteou nosso projeto de tradução foi o do estranhamento e da alteridade. Reconhecer o outro no estrangeiro e perceber o quanto ele é diferente de nós. Ir mais além, aceitar o outro como outro, sem tentar “trazê-lo” para o seu lado, domesticá-lo. Essa foi a principal premissa deste trabalho. Falaremos mais especificamente sobre a problemática do estranhamento e da alteridade a seguir.

Todo o enredo da novela, e consequentemente, a tradução aqui apresentada, estão centrados na personagem Biela. À primeira vista, uma personagem simples, porém de grande riqueza interior. Se pudermos eleger uma palavra para caracterizar Biela, esta seria “mato”, e as várias expressões daí derivadas. “Mato” pode ter diferentes significações dentro da cultura brasileira: pode designar um lugar longínquo e desfavorecido, um terreno com vegetação pobre, uma mata qualquer ou ir além, como na expressão “bicho do mato”. Esta expressão sugere um quê de arredo, indócil, mas também tímido e acanhado, e é assim que Biela se autocaracteriza logo no início da novela, e também é assim que ela é vista pelos demais personagens. A compreensão da dimensão das significações possíveis para a simples palavra

“mato” foi crucial para a compreensão do aspecto psicológico de Biela, e da própria novela. Falaremos mas detidamente sobre isso no ponto 2.1.1. deste Projeto de Tradução.

Esta tradução foi um grande desafio do início ao fim, por várias razões. A principal delas, e a que traz todas as outras, foi a retratação do espaço da zona da mata mineira. O estranhamento começou já aí, por ser uma região quase completamente desconhecida por nós. Adentrar esse universo através da tradução foi a descoberta de um novo Brasil, de uma nova cultura dentro do imenso conjunto de culturas que formam a “cultura brasileira”. Foram necessárias pesquisas minuciosas em diferentes áreas, desde expressões idiomáticas típicas da região e da época, passando por aves, alimentos, vestuário, ensino, montaria, entre outras, tudo esquematizado em quadros (ver Anexo 1). A experiência da tradução aqui foi a experiência heideggeriana, de se deixar ser atingido, dominado, derrubado, saindo do outro lado completamente diferente, tanto como tradutora quanto pessoa.

Nos próximos pontos, discutiremos alguns problemas levantados durante a tradução da obra: primeiramente, sobre a transposição do estranho e, dentro da temática do estranhamento, falaremos sobre o “mato” em francês e sobre o uso de léxicos especializados na tradução. Em seguida, trataremos da tradução das relações sociais dentro da obra, entre as personagens femininas e as relações patriarcais. Posteriormente, abordaremos os tempos da narração: a narração no passado e o *passé simple* x *passé composé*. Por fim, analisaremos a tradução da oralidade.

2.1. Transposição do Estranho

O dicionário *online* Caldas Aulete traz as seguintes acepções para o termo *estranho*: “Que não é comum, que está fora dos padrões usuais; [...] Que é de fora, de outro lugar [...] Que é desconhecido, que denota algum mistério ou parece enigmático”³. Salvo a primeira acepção, as outras duas nos servem para conceituar nossa visão de tradução. Tradução para nós é lidar com o estranho, com o que não nos é familiar, que vem de fora. Em *A tradução e letra ou o albergue do longínquo*, Antoine Berman já nos traz logo no título sua ideia de tradução, o “albergue do longínquo”, ou seja, uma oposição entre a hospitalidade (o albergue) e o estranho, o estrangeiro (o longínquo).

³ In: <http://www.aulete.com.br/estranho> (acesso em 10/11/2014)

Em *A tarefa do tradutor* (2008), Walter Benjamin postula que a tradução não deve ser feita pensando no público-alvo, pois “nenhum poema dirige-se ao leitor, nenhum quadro, ao espectador, nenhuma sinfonia, aos ouvintes. [...] Se o original não existe em função do leitor, como poderíamos compreender a tradução a partir de uma relação dessa espécie?” (BENJAMIN, 2008, p. 66-67). Partindo desse pressuposto, a tradução deixa de ser uma prática unicamente interlinguística e passa ser intercultural, levando em conta a transposição de uma cultura à outra, e não mais simplesmente substituições linguísticas. Essa nova lógica da tradução inaugurada por Benjamin abre caminho para o reconhecimento do outro, a sua alteridade. A partir de agora, a tradução não deseja mais levar um texto de uma língua a outra, apagando totalmente o outro, transformando-o em um produto palatável à língua de chegada, como as *belles infidèles* na França, no século XVII. Com essa mudança na concepção da tradução, o que se deseja agora é trazer, junto com a forma traduzida, também a sua casca, a *letra*, para Berman. Em outras palavras, deve-se reconhecer e acolher também o outro, o que é desconhecido, o que vem de fora:

O objetivo ético do traduzir, por se propor acolher o Estrangeiro na sua corporeidade carnal, só pode estar ligado à *letra*, da obra. Se a *forma* do objetivo é a fidelidade, é necessário dizer que só há fidelidade – em todas as áreas – à letra. Ser “fiel” a um contrato significa respeitar suas cláusulas, não o “espírito” do contrato. Ser fiel ao “espírito” de um texto é uma contradição em si. (BERMAN, 2007, p. 70)

Em toda a tradução de *Uma Vida em Segredo*, o objetivo principal foi tentar ao máximo não apagar as marcas culturais brasileiras, não transformá-la em uma obra que parecesse escrita originalmente em francês, evitando tender ao etnocentrismo. O que desejamos aqui é manter o estranhamento do texto para o leitor, seja ele estrangeiro, seja ele alguém não habituado ao espaço representado na narrativa. Para tanto, foi traçado um projeto de escritura da obra e do estilo de Autran Dourado, para servir de guia para o nosso projeto de tradução. Tentamos aqui recriar em francês a poética de AD, trazendo à tradução, além da estranheza do espaço narrado, a estranheza das construções linguísticas do estilo de AD.

Para Pontes e Batalha (2004), “a tradução [...] introduz o “outro” em sua forma mais radical e estranha: a linguagem. E quando se pensa em linguagem diferente, supõe-se imediatamente uma maneira outra de sentir, pensar e entender o mundo” (p. 28). Compreender o outro, o estranho, como diferente de você, sem tentar transformá-lo numa extensão de si próprio não é uma tarefa fácil, pois nós só nos reconhecemos por oposição ao Outro.

Nos pontos a seguir, analisaremos alguns problemas de tradução em UVS relacionados ao tema do estranhamento, a saber, a tradução do “mato” para o francês e o uso de léxicos

especializados na tradução.

2.1.1. O “mato” em francês

“Mato” é uma palavra polissêmica no português brasileiro. Quando falamos de “mato”, segundo o dicionário *online* Caldas Aulete, podemos estar nos referindo a:

(*ma.to*) sm.

1. Bot. Planta de pouca altura, agreste, encontrada ger. em terrenos baldios
 2. Qualquer planta considerada sem valor: Só encontrou mato no jardim daquela casa.
 3. Terreno coberto com esse tipo de vegetação
 4. Lugar de vegetação densa, cerrada; BOSQUE; FLORESTA
 5. Qualquer lugar muito afastado de uma cidade ou vila; ROÇA: Queria largar tudo para viver no mato.
 6. Gír. A maconha
 7. PE Pop. O subúrbio de Recife
- [F.: De *mata*.]

(Disponível em <http://www.aulete.com.br/mato>, acesso em 09/11)

Além das acepções listadas acima, temos ainda várias expressões com a palavra, como “jogar no mato”, “ser mato”, “estar num mato sem cachorro”, “ser bicho do mato”, entre outras. O termo “mato” é essencial dentro de UVS, e também para a compreensão das personagens Biela e Gomercindo.

Tendo em vista a importância de tal termo para o texto e as dificuldades de traduzir um termo tão polissêmico e, ao mesmo tempo, tão brasileiro, montamos um quadro (ver Quadro 1 em Anexo 1) reunindo todas as ocorrências do vocábulo e suas significações em contexto. Como resultado, observamos que tínhamos três acepções diferentes: “mato poderia se referir a mata fechada, floresta (“Doutra feita vou no **mato**, trago mais umas cabaças.” (UVS, p. 38), roça, em oposição à cidade (“Nem dela, gerada e vivida no **mato**.” (UVS, p. 49) ou ainda na expressão “bicho do mato” (“Devia parecer **bicho do mato**, nunca-me-viu.” (UVS, p. 28). Há ainda uma quarta ocorrência, que, na verdade, é de um derivado de “mato”, o “mateiro”, que se refere a alguém que se vira bem na mata fechada, característica atribuída a Gomercindo (“[...] Gomercindo, **mateiro** velho, se irmanava com ela.” (UVS, p. 38).

Essas diferentes definições foram levadas em consideração na feitura da tradução. Utilizamos aqui dois termos distintos: “*brousse*” quando “mato” se referia a roça e “*buisson*” quando o termo se referia a mata fechada, floresta. Segundo o *Trésor de la Langue Française informatisé* (TLFi), “*buisson*” é “*A. Petit groupe d'arbres, d'arbustes, d'arbrisseaux [...] Touffe de végétation arbustive, sauvage, généralement épineuse et improductive*”. Já

“*brousse*” é “[*En Afrique tropicale*] Pays couvert d’arbrisseaux épars et de broussailles. [...] Tout ce qui n’est pas la ville.”

Levando em conta essas significações de “*brousse*” e “*buisson*”, e as acepções de “mato” que foram assim traduzidas, temos aqui, além de uma oposição da roça (atrasada, longínqua) e cidade (moderna, civilizada), uma oposição entre a metrópole (França) e a colônia (África), considerando que estamos traduzindo o texto para o francês da França e também o senso comum e preconceituoso sobre o continente africano ser atrasado. O vocábulo oriundo do francês da França (“*buisson*”) foi utilizado para traduzir a mata fechada, a floresta, enquanto o termo vindo do francês africano (“*brousse*”) foi usado em referência à roça, que na obra representa o atraso, o lugar de origem de Biela, um “bicho do mato”, uma criatura caipira e rude.

Já para a palavra “mateiro”, “Bras. Explorador de matas, que através delas se guia sem bússola, quase por mero instinto. [...] Bras. BA P. ext. caipira”⁴, empregada para caracterizar Gomercindo, por suas habilidades de se virar no mato sem grandes dificuldades e também por sua posição social, de criado na casa da família de Conrado, traduzimos por “*broussard*”, vocábulo derivado de “*brousse*”, que apresenta a seguinte entrada no TLFi: “*Homme de la brousse [...] Noir africain, habitant de la brousse*”. Embora no dicionário eletrônico o termo se refira ao negro habitante de uma tal região da África, a intenção na tradução foi que se relacionasse “*broussard*”, além de alguém que sabe se virar na mata, uma pessoa roceira e pouco instruída, já que se trata de um texto brasileiro, acreditamos que a confusão com a referência ao homem africano não ocorrerá.

Por último, temos a expressão “bicho do mato”. Logo de início, a personagem Biela se caracteriza como um “bicho do mato”, ou seja, alguém introvertido, envergonhado, caipira; no entanto, a expressão também pode se referir, metaforicamente, a um animal selvagem, que tem pouco ou nenhum contato com pessoas, e essa significação é fundamental para entender a construção psicológica da moça. Nossa primeira proposição foi traduzir como “*péquenaude*”, algo como roceira, rude. No entanto, nessa tradução perde-se a parte animalesca da expressão (em um dado momento da narrativa, a personagem Constança compara Biela a um bicho, logo, esse é um nível de significação da expressão importante para a história). Optamos então por traduzir como “*bête penaude*”, que une tanto o lado animalesco (“*bête*”) quanto o lado envergonhado, acanhado, arredio (“*penaude*”). Nesse caso, houve o apagamento do termo “mato”, em detrimento do significado da expressão como um todo; seria impossível manter

⁴ Dicionário Aurélio Eletrônico Séc. XXI, v. 3.0.

todos os níveis de significação da locução em português na tradução se optássemos por manter a palavra “mato” na expressão.

2.1.2. Léxicos especializados

Estudos de terminologia e lexicologia indicam que uma palavra do léxico geral pode “passar a integrar a terminologia de um domínio especializado e, no sentido inverso, um termo de uma área específica pode ter seu conceito expandido para uma área específica” (ZAVAGLIA, 2010, p. 20), prática muito comum atualmente pela vulgarização da ciência nos meios de comunicação populares.

No domínio da literatura, há muito tempo, principalmente a partir do século XIX, autores têm incorporado a seus textos terminologias de áreas específicas. Entretanto, embora um texto literário não possa ser considerado um texto especializado, pois não pressupõe intenção didática, inovação ou controle do conhecimento (CABRÉ, 1999, apud ZAVAGLIA, 2010 p. 24), o mesmo não pode ser dito sobre as terminologias empregadas pelo autor no contexto literário. Nesse sentido, qual seria o estatuto do termo em um texto literário? E como o tradutor deve se portar frente à tradução desses termos: traduzi-los como linguagem geral ou respeitar e manter seu caráter especializado?

No trecho traduzido de UVS para este trabalho, foram identificadas cinco áreas de especialidade a partir dos termos usados por AD: vestuário, ensino, montaria, alimentos e aves. Todos os termos dessas áreas detectados no texto foram listados em quadros (ver Quadros 2, 3, 4, 5, e 6, Anexo 1) para facilitar a análise dos dados e, portanto, as estratégias de tradução que seria adotadas por nós para traduzir tais termos dentro do contexto literário de UVS. Vamos examinar todos os quadros a seguir (a análise do Quadro 2, Léxico de vestuário, será feita em 2.3.1. deste Projeto de Tradução).

O Quadro 3, que trata do universo do ensino em UVS, encontramos os termos “cartilha”, que faz parte do léxico brasileiro sobre educação (embora tenha caído em desuso) e “Trajano”, ambos com forte carga cultural. Em sua tradução, optamos por domesticar as duas palavras, e transformá-las em língua geral, abandonando seu estatuto de termo do original. Decidimos por domesticá-los porque acreditamos serem vocábulos muito específicos da cultura brasileira, o que poderia causar estranheza no leitor-alvo, já que ele provavelmente não saberia do que se tratam. Logo, a tradução de “cartilha” ficou “*bréviaire*”, pelo fato de que a cartilha é um método de ensino utilizado para alfabetizar e também catequizá-las, mesma função exercida “*bréviaire*”; já Trajano passou a “*mathématiques*”, pois este nome, segundo nossas pesquisas, faz referência ao professor luso-brasileiro Antônio Bandeira

Trajano, que revolucionou o ensino de matemática no Brasil com seus livros, que foram adotados até meados dos anos 50 nas escolas do país, dado que nessa passagem da narrativa, Constança presume que Biela não sabe ler e nem resolver operações matemáticas.

No Quadro 4, que lista o léxico de montaria, temos a presença de verbos e substantivos ligados a este universo. Para a tradução desses termos, consideramos área da montaria como área de especialidade sem muita influência de representações culturais brasileiras, sendo seus equivalentes facilmente encontrados nos dicionários *online* utilizados nesta tradução.

Nos Quadros 5 e 6, que tratam de alimentos e aves citados no texto, respectivamente, a estratégia adotada foi, em geral, a da não tradução dos termos. As aves e os alimentos citados na narrativa são parte da cultura brasileira, mais especificamente, são elementos nativos da região interiorana mineira retratada no texto. Tais termos não têm equivalentes em francês logo, as alternativas que se apresentaram foram substituí-los por referências francesas e apagar totalmente a cultura de partida em detrimento da de chegada, ou deixá-los em português e, além de manter a referência cultural mineira, ainda corrobora com o efeito de estranhamento que desejamos alcançar com esta tradução. Apagar essas referências seria apagar parte da identidade de Biela e Gomercindo, e da região brasileira retratada. Levando em consideração nosso objetivo maior neste projeto de tradução, o de não etnocentrização (BERMAN, 2007) da obra, a melhor opção encontrada foi a da não tradução dos termos, mesmo motivo pelo qual não traduzimos os nomes próprios da narrativa (ver Quadro 7, Anexo 1). Os termos “pinhão”, “torresmo” e “rolinha” foram os únicos a serem traduzidos, por terem equivalentes em francês. As traduções foram “*pignon*”, “*lard*” e “*tourterelles*”, respectivamente.

Como pudemos constatar, um termo continua sendo um termo no texto literário, mas sua permanência como um termo na tradução depende das estratégias adotadas pelo tradutor. No caso de UVS, procedemos de maneiras diferentes na tradução dos termos de especialidade detectados no texto levando em conta, além da área de especialidade, a presença de representações culturais em relação à área e ao termo traduzido, o que permite ao tradutor manter o termo como termo na tradução ou transformá-lo em língua geral.

2.2. A tradução da oralidade

Como foi abordado no ponto 2.3.1 do Projeto de Escritura deste trabalho, AD traz em seu texto bastantes marcas de oralidade, recurso que ele utiliza tanto para marcar o modo de falar da região da zona da mata mineira, quanto o nível de instrução dos personagens e as

relações sociais entre eles. Para este projeto de tradução, tentamos identificar cada uma dessas particularidades e mantê-las na versão aqui apresentada. É importante frisar que essas marcas de oralidade não estão presentes apenas nas falas dos personagens, mas também no discurso do narrador, o que pode causar no leitor uma impressão de que ele está ouvindo a história ser contada, e não lendo.

Vamos analisar alguns exemplos:

Prima Biela só o cumprimentou porque primo Juvêncio disse **vem cá dar bom dia pro primo**. Ela o cumprimentou arisca meio de longe, estendendo-lhe as pontas dos dedos, os olhos no chão. Depois saiu ligeira para os fundos da casa, não apareceu mais. **E a prima?** disse ao se despedir, já no cavalo. **Deixa pra lá, tem dessas esquisitices de ausência de moça solteira**, desculpou o pai. (UVS, p. 22, grifos nossos)

Cousine Biela le salua seulement parce que cousin Juvêncio dit **viens ici dire bonjour à le cousin**. Elle le salua farouche un peu de loin, lui tenant le bout des doigts, les yeux au sol. Après elle sortit agile vers l'arrière de la maison, elle ne reparut plus. **Et la cousine ?** dit-t-il en guise d'adieu, déjà sur le cheval. **Laisse tomber, elle a de ces bizarreries d'absence de fille célibataire**, s'excusa le père.

Nesse diálogo entre Juvêncio, o pai de Biela, e Conrado, em português há a aglutinação da preposição “para” com os artigos definidos “o” e “a”, recurso utilizado por AD para marcar a fala simples de Juvêncio, sua falta de instrução. No entanto, em francês, a aglutinação da preposição “à” e do artigo definido “le” é uma regra gramatical, é um fenômeno já esperado. Então, na tradução, para manter essa marca na fala do personagem, tomamos o caminho contrário e separamos o artigo definido da preposição, mantendo o aspecto da falta de instrução de Juvêncio. Já na fala “**Deixa pra lá, tem dessas esquisitices de ausência de moça solteira**”, trocamos a expressão “Deixa pra lá” por “Laisse tomber”, em que se perde a aglutinação artigo + preposição, se perdendo também o caráter simplista da fala de Juvêncio no original.

No caso das falas dos criados Gomercindo e Joviana, em que se evidencia a diferença entre as classes sociais dos personagens, podemos observar nesses exemplos:

No gosto das coisas da roça, Gomercindo, mateiro velho, se irmanava com ela. **Cê** aprecia? Doutra feita vou no mato, trago mais umas cabaças. (UVS, p. 38, grifo nosso)

Como viu que ela gostou do mel de pau, trazia-lhe sempre frutas do mato. **Ocê** gosta de gabirola? dizia-lhe todo íntimo, nunca a tratou de senhora. (UVS, p. 53, grifos nossos)

Quando no seu ódio prima Biela buscou refúgio no mundo da cozinha, Joviana reparou nos vestidos novos. **Mas que boniteza que ela está**, disse Joviana pegando a barra da saia e olhando esfregado o tecido. **Ques panos mais vistosos, ques coisas mais em flor a senhora me arranjou, sá Biela. Venham ver, gente**. (UVS, p. 53, grifos nossos)

Na tradução desses trechos, temos:

Dans le goût des choses des champs, Gomercindo, vieux broussard, s'alliait à elle. **T'aimes** ? Une autre fois que je vais aux buissons, j'apporte plus des calebasses.

Comme il vit qu'elle aimait le miel de bois, il lui apportait toujours des fruits du buisson. **T'aimes gabirola** ? il lui disait tout intime, dès le début il ne l'avait jamais traité comme madame.

Quand dans sa haine cousine Biela chercha refuge dans le monde de la cuisine, Joviana s'aperçut des nouvelles robes. **Mais quelle joliesse qu'elle est**, dit Joviana prenant l'ourlet de la jupe et regardant frotté le tissu. **Que des étoffes plus voyantes, que des choses plus en fleur vous avez, demoiselle Biela. Venez regarder, les gens.**

Nos dois trechos da fala de Gomercindo, há a redução do pronome de tratamento “você”, que vira “cê” e “ocê”, fenômeno comum na fala coloquial dos brasileiros (mas o “cê” que o “ocê”, que seria mais considerado um regionalismo), mas aqui há o agravante de Gomercindo ser um dos criados da casa da família de Conrado, tornando essa redução uma marca da posição social do personagem (os personagens mais instruídos, como a família de Biela com exceção da moça, os vizinhos e o padre, por exemplo, não apresentam essa característica em suas falas). Na tradução, optamos por contrair o pronome “tu” e o verbo “aimer”, resultando em “T'aimes?”, utilizado nas duas sentenças. Esse tipo de contração não é permitida pela gramática francesa, mas muito usada oralmente. O correto nesse caso seria “Tu aimes?”, ou ainda “Est-ce que tu aimes?”, construções sintáticas que não condizem com o nível de instrução de Gomercindo. Com isso, atingimos na tradução o mesmo efeito do original, utilizando um recurso semelhante ao de AD.

Já na fala de Joviana, há um fenômeno muito interessante que é a pluralização do advérbio “que” quando a criada elogia os vestidos novos de Biela. Ela diz “**Ques panos** mais vistosos, **ques coisas** mais em flor a senhora me arranjou, sá Biela.”. Para traduzir esse trecho, foi preciso produzir o mesmo tipo de “erro” em francês, para manter o mesmo nível de linguagem da personagem. Se fôssemos traduzir diretamente apenas pela intenção do que a personagem deseja comunicar (admiração pela nova figura da moça), teríamos “**Quelles étoffes** plus voyantes, **quelles choses** plus en fleur vous avez, demoiselle Biela.”, no entanto, passaríamos do registro familiar para o gramaticalmente correto, e perderíamos essa parte da caracterização da personagem Joviana. Então, decidimos traduzir como “**Que des étoffes** plus voyantes, **que des choses** plus en fleur vous avez, demoiselle Biela.”, Utilizamos aqui o pronome relativo “que” e o partitivo “de”. Como o “que” não funciona no plural em francês, escolhemos pluralizar o partitivo “de”, o que é possível em língua francesa, mesmo que esta construção não seja correta segundo a gramática.

No caso do narrador, o discurso apresentado está num registro mais formal, então optamos por traduzir também num registro mais *soutenu* do francês, sem, por exemplo, retirar a partícula “ne” da negação, marca forte de oralidade na língua francesa, e fazendo todas as concordância segundo a gramática, como podemos ver no quadro⁵ abaixo, no entanto, utilizando o *passé simple* na tradução das passagens em que havia o uso do pretérito perfeito (ver ponto 2.4.4):

Original	Tradução
Às vezes punha a questão em forma de pergunta, mas não era para a mulher responder, ela sabia: mais uma forma de pensar alto. (p. 21)	Des fois, il mettait le problème sous forme de question, mais ce n'était pas à la femme de répondre, elle savait: c'était plus une manière de penser tout haut.
Com a gente da cozinha ela se sentia melhor. Constança já não se incomodava tanto, como nos primeiros dias, que ela passasse boa parte do tempo na cozinha. (p. 52)	Avec les gens de la cuisine elle se sentait mieux. Constança ne se dérangeait plus beaucoup comme aux premiers jours, qu'elle passasse une grande partie du temps à la cuisine.

Além dessas marcas de oralidade nos discursos dos personagens, Dourado também utiliza algumas expressões idiomáticas e ditados populares no decorrer da obra. Procedemos de maneira diferente na tradução de tais expressões. Vamos analisar algumas delas aqui. Na página 49 da novela, Conrado utiliza o ditado popular “pau que nasce torto, só machado endireita”. AD modificou parte do ditado, que é originalmente “pau que nasce torto, nunca se endireita”. Na tradução, procedemos da mesma maneira: procuramos um equivalente do ditado em francês (“Quando la branche est pliée l'arbre incline”) e modificamos a mesma parte alterada pro AD no original, resultando em “Quand la branche est pliée, seule la hache résout”. Uma outra expressão encontrada no texto foi “roer embira” (“Vendo ela assim, com esses panos ricos, ninguém pode dizer que poupamos do alheio, deixando a órfã **roendo embira**” UVS, p. 49). Primeiramente, pensamos em apagar a expressão e traduzi-la como “affamée” (“roer embira” significa passar fome, não ter o que comer⁶), mas perderíamos, assim, a referência cultural da expressão. Resolvemos, então, traduzir por “rongeant du bois”, que guarda tanto a referência quanto a sonoridade da expressão original.

⁵ Os quadros apresentados no corpo deste trabalho são quadros de exemplos, portanto não receberam títulos.

⁶ In: <http://www.aulete.com.br/embira> (acesso em 04/05/2014)

Temos também, no texto, as expressões “Quem herda não furta” (UVS, p. 40) e “[...] não é nenhum bicho de sete cabeças” (UVS, p. 43). Nesses dois casos, procedemos da mesma maneira: procuramos equivalentes desses ditados em francês, resultando em “Les chiens ne font pas de chats” e “c’est pas sorcier du tout”, respectivamente.

As marcas da oralidade em UVS estão presentes para, além de determinar uma região específica do país, o interior de Minas Gerais, também servem para caracterizar os personagens e suas funções dentro do tecido social do texto. Em outras palavras, esse aspecto da obra também vale para evidenciar as relações sociais entre os personagens, como analisaremos a seguir.

2.3. Relações Sociais

Como foi exposto no ponto 3 do Projeto de Escritura deste trabalho, Autran Dourado traz em UVS uma crítica aos padrões sociais mineiros, principalmente à família tradicional patriarcal de MG. A análise dessa crítica com certeza impactou na criação deste projeto de tradução e também na tradução em si.

Vamos analisar nos próximos pontos as dinâmicas das relações sociais dentro da obra UVS, e sua influência na tradução, entre personagens femininas, mas especificamente, Constança e Biela, e nas relações patriarcais, entre Constança e Conrado.

2.3.1. Entre personagens femininas

Como vimos anteriormente, no texto há uma oposição entre as personagens de Biela e Constança, sendo a primeira a antítese do que nossa sociedade patriarcal considera como feminino e última, a síntese dessa figura. Analisando as características de cada personagem, podemos ver que Biela o tempo todo rejeita sua posição social de moça rica, preferindo sempre estar com a “gente miúda” que com sua família ou com as senhoras das outras casas da cidade, enquanto Constança conhece e cumpre do início ao fim todas as convenções sociais do que é ser mulher, ser feminina, na sociedade mineira da época (ser amável, entender de costura, saber cozinhar e cuidar dos filhos, ser gentil).

Esta oposição ficou clara na passagem do texto que Constança e Biela vão preparar um novo guarda roupa para a moça. No processo de tradução dessa passagem, produzimos um quadro especificando todo o léxico de vestuário (Ver anexo 1, quadro 2). Nesse trecho, é possível observar como a personagem Constança tem conhecimentos sobre o mundo da costura e dos tecidos finos: ela enumera vários tipos de tecidos diferentes, utiliza um léxico

específico do mundo da costura, como aviamentos, fita métrica, moldes de papel, dedais, etc., enquanto que Biela, durante todo o texto, se refere aos tecidos como “panos”, ou “panos ricos”. Para ela, tudo aquilo era um “mundo de coisas” (UVS, p. 46), um mundo estranho onde ela não gostaria de ter entrado e se sente estranha.

Uma grande parte do léxico de vestuário mencionado no texto tem origem francesa, haja vista que a França influenciou, e ainda influencia, todo o mundo ocidental no que diz respeito à moda. A maioria dos nomes dos tecidos veio do francês e foi “aportuguesado”, o que facilitou enormemente o processo de tradução. Vamos analisar alguns trechos:

Original	Tradução
Você vai ver cada esguião , cada surá , cada velbutine , cada veludo , cada tafetá que ele tem. (p. 43)	Tu verras chaque tissu de lin fin , chaque surah , chaque veloutine , chaque velours , chaque taffetas qu’il a.
Peças e mais peças de pano espalhadas, aviamentos , miudezas , moldes de papel , alfinetes , dedais , tesouras , fitas métricas , botões , colchetes , fivelas , cadarços , rendas , entretelas , carretéis , retroses , um mundo de coisas, como se ela fosse uma noiva preparando enxoval em véspera de casamento. (p. 46)	Des pièces et encore des pièces d’étoffe éparpillées, des garnitures , des choses petites , des moules en papier , des épingles , des dés à coudre , des ciseaux , des mètres rubans , des boutons , des crochets , des boucles , des lacets , des dentelles , des goussets , des bobines , des ficelles , un monde des choses, comme si elle était une fiancée préparant le trousseau à la veille du mariage.

No primeiro trecho, temos o “surá”, o “veludo” e o “tafetá”, tecidos “ricos”, cujos nomes vêm da tradição francesa de costura, sendo suas traduções “*surah*”, “*velours*” e “*taffetas*”, respectivamente. Nessa passagem, os termos “esguião” e “velbutine” foram mais trabalhosos de traduzir, pois são tecidos que não são mais usados atualmente, exigindo uma pesquisa mais aprofundada. O termo “esguião” tem origem obscura, e se refere a um tecido de linho fino ou algodão, geralmente usado na feitura de camisas. Tendo isso como referência, e na falta de um termo em francês para um tecido especificamente com essas características, decidimos por traduzir como “*tissu de lin fin*”, que carrega a mesma ideia que “esguião”. Já o termo “velbutine” é uma modificação de “velutina”, que é um tecido antigo, não mais usado,

feito de seda e semelhante ao veludo, e vem do francês “*veloutine*”, tradução adotada neste trabalho.

Já no segundo exemplo da tabela, o narrador cita vários instrumentos utilizados no mundo da costura, maioria vinda do francês, todos desconhecidos por Biela, que mal sabia pegar numa agulha e não tinha intimidade nenhuma com esse universo. A dificuldade maior na tradução desses termos foi a compreensão deles em português, pois, como Biela, também não temos muito conhecimento sobre o universo da costura. No entanto, acreditamos que se pode considerar tais termos como termos técnicos da área de vestuário, e uma rápida pesquisa foi o suficiente para sua tradução.

Esses conhecimentos sobre moda e costura que Constança tem e Biela não nos mostra como o conceito de feminilidade é construído socialmente, e não intrínseco à mulher, como alguns acreditam. É inaceitável para a família de Biela que a moça se comporte e se porte como ela deseja, e mais inaceitável ainda é o fato de ela estar completamente confortável com aquilo. No início ela se sente envergonhada por sua “triste figura”, e tenta ser como Constança, mas depois a moça desiste e vive sua vida como bem entende, desafiando silenciosamente as imposições sociais da feminilidade.

2.3.2. Patriarcais (Utilização do “*vous*” para caracterizar as relações patriarcais)

Como foi exposto anteriormente neste trabalho, UVS retrata uma família tipicamente patriarcal do interior de Minas Gerais: a família de Conrado e Constança. Apesar de dar sua opinião apenas quando era pedida ou quando sentia que deveria se manifestar, Constança sutilmente exercia seu poder de comando sobre a família, sem que Conrado se desse conta, pois ele era o chefe da família e deveria ter sempre a palavra final.

No quadro 8 (ver Anexo 1), esquematizamos os pronomes *seu*, *dona* e *você*, em português, e *tu* e *vous*, do francês, com seus respectivos usos e exemplos, para compreender a dinâmica de uso de cada um deles dentro do sistema linguístico a que pertencem. Da análise desse quadro, e da comparação entre as línguas portuguesa e francesa, pudemos decidir qual a melhor opção na tradução para caracterizar essa relação patriarcal entre as outras personagens e Conrado, principalmente Constança.

Em português, o pronome de tratamento “*você*” (de “*Vossa Mercê*”) é usado no trato íntimo e familiar, e é conjugado como a terceira pessoa do singular (pl. “*vocês*”), embora seja segunda pessoa. Já em francês, temos o “*tu*”, segunda pessoa do singular, que é usado no

registro familiar e no trato íntimo, com amigos, família, crianças ou animais. O “*vous*” pode ser segunda pessoa do singular ou do plural, sendo que quando é usado no singular, confere autoridade a quem se refere, sendo usado para tratar com pessoas mais velhas, desconhecidos, superiores, etc., mostrando, além da autoridade, um distanciamento entre o locutor e seu interlocutor.

Posto isto, optamos por utilizar o pronome “*vous*” quando algum dos personagens se dirigisse a Conrado, para mostrar a autoridade e importância da personagem em relação ao resto da família e a subordinação dos outros personagens em relação a ele. Vamos analisar alguns exemplos:

Quem deu a idéia de trazer prima Biela para a cidade foi Constança. **Deixa**, Conrado, **traz ela** cá para casa, disse. Biela fica morando com a gente, pode até me ajudar com as meninas, fazer companhia. **Olha**, quando **você vai** para a roça, tem dias que eu sinto uma falta danada de alguém para conversar. (UVS, p. 21, grifos nossos)

Qui eut l'idée d'amener cousine Biela en ville était Constança. **Laissez**, Conrado, **amenez-la** chez nous, dit-elle. Biela vivra avec nous, elle peut même m'aider avec les filles, être avec nous. **Regardez**, quand **vous allez** aux champs, il y a des jours où je sens un manque terrible de quelqu'un à qui parler.

Ora, Conrado, ela é uma moça normal, está é um pouco acanhada. Com o tempo **você vai ver** como ela vai ficar outra. (p. 40, grifos nossos)

Or, Conrado, elle est une fille normale, elle est un peu timide. Avec le temps **vous verrez** comme elle sera autre.

Nesses diálogos entre Constança e Conrado, podemos ver que, na tradução, por conta da utilização do pronome “*vous*”, está bem clara a relação de autoridade de Conrado sobre Constança, pois esse pronome carrega tal valor. Essa marcação do poder do homem dentro na família patriarcal está mais forte em francês do que em português. Além disso, o uso do “*vous*” também pode marcar o distanciamento entre o casal na tradução, mais que no original.

2.4. Os tempos da narração

Segundo proposição feita pelo linguista alemão Harald Weinrich (apud SILVA, 2002), há a possibilidade de proposição de duas situações comunicativas: o mundo comentado e o mundo narrado, que podem ser definidos pela dinâmica do uso dos tempos verbais. Vamos focar aqui no mundo narrado. Do mundo narrado, podemos dizer que o narrador (ou locutor) não teria intenção de interferir no discurso, apenas narrar os fatos, procurando se distanciar deles (salvo em casos de narrador-personagem, que não é o caso de UVS). Além disso, os tempos verbais mais comumente usados são o pretérito imperfeito, perfeito e mais-que-

perfeito, além de locuções formadas por esses tempos, o que confirma “a intenção de provocar o distanciamento da figura do locutor” (SILVA, 2002, p. 559), enquanto que no mundo comentado há o envolvimento do locutor nos fatos narrados e a utilização dos tempos presente, passado e futuro. No entanto, apesar de serem dois mundos distintos, eles podem interferir um no outro.

Ainda segundo os estudos de Weinrich (apud SILVA, 2002), ele traz a noção de *metáfora temporal*, que afirma que pode sim haver a interferência dos tempos verbais de um mundo no outro, e estes tempos ganham um valor metafórico, o que significa, no mundo narrado, um maior engajamento, relevância e atenção do locutor em relação aos eventos narrados, mas sem se comprometer diretamente, ao passo que no mundo comentado, o caminho é contrário: a interferência dos tempos verbais do mundo narrado traz um maior distanciamento do locutor.

No caso de UVS, o mundo predominante é o mundo narrado, e a história é totalmente narrada no passado. No entanto, nos momentos das falas dos personagens, os tempos verbais se alteram, pois os personagens podem se referir a diferentes acontecimentos que estejam ocorrendo no presente, passado ou futuro. Para eles, a história está se passando naquele mesmo momento; já para o narrador, a história já está terminada, ele está apenas narrando os acontecimentos, daí a necessidade da utilização os tempos no passado.

Nos próximos dois pontos, falaremos sobre narrar no passado, ou seja, o valor dos tempos do pretérito em português e francês e, em seguida, faremos uma comparação entre a dinâmica do *passé composé* e do *passé simple* dentro da língua francesa e na tradução de UVS.

2.4.1. Narrar no passado

Em um texto narrativo, para que os fatos se desenrolem, é necessário que haja um trabalho com os tempos verbais, pois há relações anteriores, concomitantes e posteriores em relação aos acontecimentos numa história. No caso de UVS, temos a presença de um narrador-onisciente, ou seja, ele conhece todos os eventos, características e pensamentos dos personagens, e por vezes mostra sua opinião sobre os acontecimentos. Além disso, como discutido no ponto anterior, ele narra no passado, enquanto que as falas dos personagens estão majoritariamente no presente, indicando que a história já havia acabado quando ele começou a narrar, mas para os personagens, ela ainda estava ocorrendo.

No português brasileiro, temos uma subdivisão nos tempos do passado (ou pretérito). O passado em português pode ser: imperfeito, perfeito ou mais-que-perfeito, e cada traz um

valor e tem um *efeito* diferentes na narrativa. O pretérito perfeito indica uma ação ocorrida e concluída em um determinado momento do passado (“Cismado, meio louco-manso-enfezado nas suas opiniões, **ficou** para sempre reinando sozinho no território do Fundão.” UVS, p. 23, grifo nosso). Já o pretérito imperfeito é usado para falar de eventos que eram hábitos ou ocorriam com frequência no passado (“Constança, senhora da brecha que o marido **abria** na sua decisão [...]” UVS, p. 22, grifo nosso), para indicar a continuidade de um acontecimento em relação a outro (“De vez em quando se **traía** no seu linguajar da roça.” UVS, p. 61, grifo nosso) ou para falar do que era presente no momento do passado que está sendo descrito (“A mulher não **conhecia** a prima, não **sabia** como ela era, como eram seus hábitos.” UVS, p. 22, grifos nossos). Por fim, o pretérito mais-que-perfeito designa uma ação no passado ocorrida antes de outra ter se iniciado (“Constança se alegrou, sabia que **vencera**.” UVS, p.).

Já em francês, esta mesma subdivisão dos tempos do passado existe, no entanto temos quatro tempos: o *imparfait*, o *plus-que-parfait*, o *passé composé* e o *passé simple* e, assim como no português, cada um deles tem um *valor* e um *efeito* no texto narrado. Essa falta de simetria entre os tempos do passado no português e no francês nos gerou a dúvida sobre qual tempo usar para traduzir o passado perfeito, o *passé composé* ou o *passé simple* (essa problemática será discutida com mais detalhes no ponto seguinte)?

O *imparfait* se refere a um evento que se desenrolava no passado, mas sem especificar quando, e essa ação tem uma *duração*. Já o *plus-que-parfait*, exprime um fato terminado que ocorreu antes de outro no passado, não importando o intervalo entre eles.

O *passé simple* e o *passé composé* são tempos verbais bastante próximos no valor que exprimem, pois os dois se referem a fatos pontuais ocorridos e terminados no passado, geralmente num momento específico. Entretanto, eles se diferenciam em alguns pontos: o primeiro, além de ser usado exclusivamente na linguagem escrita, geralmente em textos literários, não tem relação com o presente e marca um tempo muito curto entre o início e o fim de uma ação, diferente do segundo, que pode ter relação com o presente e é usado tanto na língua escrita quanto na oral, sendo muito mais comum que o *passé simple*. No próximo ponto, trataremos mais especificamente da oposição entre estes dois tempos verbais na tradução de UVS.

2.4.2 *Passé Simple x Passé Composé*

Tendo em vista as especificidades desses dois tempos verbais da língua francesa discutidos no ponto anterior, essas diferenças foram levadas em consideração na versão dos trechos em que foi utilizado o pretérito perfeito no original. Como UVS se trata de uma obra literária, o caminho mais óbvio seria traduzi-la utilizando o *passé simple*. Contudo, temos na obra dois tipos de discursos diferentes: o do narrador e o dos personagens.

Como discutido no ponto 2.4 deste projeto de tradução, esses dois discursos se referem a momentos diferentes: enquanto para o narrador, os eventos estão todos no passado por se tratar de uma história que já acabou e não tem nenhuma relação com o seu presente, para as personagens, os eventos estão ocorrendo no momento em que se narra. Para distinguir esses dois discursos, optamos por usar os dois tempos do passado, *passé simple* e o *passé composé* na versão do trecho da obra, levando em conta as singularidades dos dois discursos apresentados:

Original	Versão
Constança se alegrou , sabia que vencera. Não disse nada, escondeu a alegria, conhecia Conrado, respeitava-o, sabia como lidar com ele. (p. 24)	Constança se réjouit , elle savait qu'elle avait gagné. Elle ne dit rien, elle cache sa joie, elle connaissait Conrado, elle le respectait, elle savait comment le gérer.
As meninas repararam em tudo: a sombrinha vermelha desbotada de cabo comprido, as botinas de cordão que apareceram quando ela saltou do cavalo, a saia muito comprida quase se arrastando no chão, a blusa de botõesinhos fechada até o pescoço, os gestos todos que ela fez . (p. 27)	Les filles notèrent tout : l'ombrelle rouge fanée à long manche, les bottines à lacet qui apparurent quand elle sauta du cheval, la jupe trop longue presque traînant par terre, la chemise à petits boutons fermée jusqu'au cou, tous les gestes qu'elle fit .
Não tem tempo que estamos esperando. Então, fez boa viagem? Cansada, com certeza. (p. 27)	Il n'y a pas longtemps qu'on t'attend. Alors, tu as fait bon voyage ? Fatiguée, c'est sûr.
Deve estar pra chegar, disse Conrado. Já mandei o Gomercindo buscar. (p. 40)	Ça doit arriver à tout moment, dit Conrado. J'ai déjà ordonné à Gomercindo de les chercher.

Na tabela, os dois primeiros exemplos tratam-se do discurso do narrador, e os dois últimos, discursos dos personagens (embora não haja marcação clara de diálogo). Como podemos observar, nas enunciações do narrador em que o autor usou o pretérito perfeito, nós utilizamos o *passé simple*, tanto para frisar seu discurso quanto para demonstrar o distanciamento do locutor em relação aos eventos narrados, inclusive por este discurso estar inserido no mundo narrado, apontado no item 2.4 deste trabalho.

Já nos dois últimos exemplos, optamos por traduzir o pretérito perfeito do texto original pelo *passé composé* por se tratar de falas dos personagens, que têm relação com o presente e também por serem oriundas de uma linguagem oral. Além disso, nosso objetivo aqui, utilizando o recurso do *passé simple*, que não tem equivalente em português, também foi fazer uma diferenciação entre as falas do narrador e das personagens, já que no texto original essa distinção não é tão marcada.

CONCLUSÃO

Neste trabalho, levantamos uma poética de escritura do autor Autran Dourado, nos baseando em seus próprios depoimentos sobre sua poética e seu estilo de escrita. No projeto de escritura, trouxemos uma breve biobibliografia do autor e discorremos sobre o seu estilo em geral. Fizemos também uma análise da obra *Uma Vida em Segredo* (1964), além de trazermos uma breve discussão sobre a crítica social aos costumes da sociedade mineira que AD faz no texto.

O intuito do levantamento dessa poética de escritura de AD foi criar uma base sólida para que pudéssemos traçar, a partir daí, o nosso projeto de tradução de UVS, além de fazer um levantamento dos elementos que poderiam nos trazer problemas na feitura da tradução. Acreditamos que toda tradução necessita de uma análise profunda e minuciosa do texto a ser traduzido, para que o tradutor tenha elementos com os quais trabalhar e basear suas escolhas tradutórias. Acreditamos também, como Berman (2007), e essa foi a postura adotada neste trabalho, que o tradutor não deve fidelidade ao autor, nem ao público receptor, mas sim à *letra*, ao projeto poético da obra, à carga cultural que todo texto carrega em si.

Considerando os desafios da tradução propostos pela obra, tentamos compreender, com o apoio de alguns teóricos, a questão do estranhamento e sua transposição na tradução de *Uma Vida em Segredo*. Esse foi o ponto central de nossa tradução. É importante frisar que o estranhamento se deu desde a primeira leitura da obra, por retratar uma região, uma época e um espaço desconhecido por nós, até a feitura da tradução. O maior desafio aqui foi como transpor o universo de Biela para um contexto cultural diferente, sem que o texto perdesse sua identidade mineira; sem que fosse domesticado, mas também sem que se tornasse incompreensivo para o público-alvo.

Outro desafio encontrado no decorrer da tradução foi como traduzir os elementos da oralidade e expressões idiomáticas presentes na narrativa para o francês, assim como caracterizar as relações sociais entre os personagens e sua posição na estrutura social existente em UVS. As estratégias utilizadas foram várias, sempre tendo em foco a poética de escritura do autor e o nosso projeto de tradução, sempre tentando manter o estranhamento e a estrangeiridade do texto no processo tradutório.

Por fim, podemos concluir que apesar da aparente simplicidade do texto escolhido, traduzi-lo não foi uma tarefa simples: foi preciso levar em consideração as várias nuances da narrativa, como a tradução da oralidade e das expressões idiomáticas presentes na obra, a caracterização das relações e tensões sociais entre os personagens e as estratégias a serem

adotadas quanto ao uso dos tempos do passado na tradução. No entanto, apesar dos inúmeros desafios e adversidades encontrados, o processo de tradução e de construção deste projeto de pesquisa foi bastante profícuo. A reflexão sobre o fazer tradutório possibilita ao tradutor um grande aprendizado sobre o modo como trabalha, especialmente frente a um texto tão rico de elementos estranhos à tradução. As escolhas possíveis existem, e são muitas, mas cabe ao tradutor decidir qual o melhor projeto a seguir, tendo sempre em mente que as alternativas devem ser guiadas pelas circunstâncias do texto, pesquisas e gosto pessoal, o que possibilita a existência de novas e diferentes traduções.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1. Bibliografia de Autran Dourado

- AUTRAN DOURADO, Waldomiro Freitas. *Uma vida em segredo*. Rio de Janeiro: Tecnoprint, 1973. 133p. (Edições de Ouro)
- _____. *Teia*. Belo Horizonte: Edições Edifício, 1947.
- _____. *Sombra e Exílio*. Belo Horizonte: Edições João Calazans, 1950.
- _____. *Tempo de Amar*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1952.
- _____. *Três Histórias na Praia*. Rio de Janeiro: Serviço de Documentação, Ministério da Educação e Cultura, 1955.
- _____. *Nove Histórias em Grupos de Três*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1957.
- _____. *A Barca dos Homens*. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1961.
- _____. *Ópera dos Mortos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.
- _____. *O Risco do Bordado*. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 1970.
- _____. *Solidão, Solitude*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972.
- _____. *Uma Poética do Romance*. São Paulo: Perspectiva, 1973.
- _____. *Os Sinos da Agonia*. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 1974.
- _____. *Uma Poética do Romance: Matéria de Carpintaria*. Rio de Janeiro: Difel/Difusão Cultural, 1976.
- _____. *Novelário de Donga Novais*. Rio de Janeiro: Difel/Difusão Cultural, 1978.
- _____. *Armas & Corações*. Rio de Janeiro: Difel, 1978.
- _____. *Novelas de Aprendizado*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.
- _____. *As Imaginações Pecaminosas*. Rio de Janeiro: Record, 1981.
- _____. *O Meu Mestre Imaginário*. Rio de Janeiro: Record, 1982.
- _____. *A Serviço de Del-Rei*. Rio de Janeiro: Record, 1984.
- _____. *Lucas Procópio*. Rio de Janeiro: Record, 1984.
- _____. *Violetas e Caracóis*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987.
- _____. *Um Artista Aprendiz*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.
- _____. *Monte da Alegria*. Rio de Janeiro: Francisco Alves: 1990.
- _____. *Um Cavalheiro de Antigamente*. São Paulo: Siciliano, 1992.

- _____. *Ópera dos Fantoques*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1994.
- _____. *Vida, Paixão e Morte do Herói*. São Paulo: Global, 1995.
- _____. *Confissões de Narciso*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1997.
- _____. *Gaiola Aberta*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.
- _____. *Melhores Contos*. São Paulo: Global, 2001.
- _____. *Breve Manual de Estilo e Romance*. Belo Horizonte: UFMG, 2003.
- _____. *O Senhor das Horas*. Rio de Janeiro: Rocco, 2006.

2. Bibliografia geral

- SOUZA, Eneida Maria de (org.). *Autran Dourado*. Belo Horizonte: UFMG, 1996. 114 p. (Encontro com escritores mineiros; 2). ISBN: 85-7041-113-8
- BERMAN, Antoine. *A tradução e a letra ou o albergue do longínquo*, Rio de Janeiro: 7 letras/PGET, 2007, 143 p.
- LEPECKI, Maria Lúcia. *Autran Dourado (Uma Leitura Mítica)*, São Paulo: Quiron, 1976, 256 p.
- TIIHONEN, Lasse Tapani. *Imagética, alegoria e simbolismo: sua função na criação de um universo mítico-poético em duas obras de Autran Dourado*. Los Angeles: University of California, 1983, 194 p.
- FERREIRA, Alice Maria Araújo. *Noções fundamentais para se pensar a poética do traduzir de Meschonnic*. Revista Traduzires, nº 1, 2012. Disponível em http://repositorio.unb.br/bitstream/10482/10515/1/ARTIGO_NocoasFundamentaisPensar.pdf (acesso em 16/06/2014)
- ROSSI, Ana Helena; FERREIRA, Alice Maria Araújo. *Antropofagia, mestiçagem e estranhamento: tradução em (dis)curso*. Cadernos de Tradução, v. 1, 2013, p. 35-55.
- BRANCO, Lúcia Castello (Org.). *A tarefa do tradutor, de Walter Benjamin: quatro traduções para o português*. [Tradução de Susana Kampff Lages]. Cadernos Viva Voz, Belo Horizonte: Fale/UFMG, 2008, p. 66-81. Disponível em <http://www.lettras.ufmg.br/vivavoz/data1/arquivos/atarefadotradutor-site.pdf> (acesso em 23/09/2014)
- CUNHA, Celso; CINTRA, Lindley. *Nova Gramática do Português Contemporâneo*. 3 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001. 748 p.
- CASTILHO, Ataliba T. de. *Nova Gramática do Português Brasileiro*. São Paulo: Contexto, 2010. 768 p.
- CEGALLA, Domingos Paschoal. *Novíssima Gramática da Língua Portuguesa*. 48. ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2008. p. 181-182

GREVISSE, Maurice; GOOSSE, André. *Nouvelle Grammaire Française*. 3 éd. Bruxelles: DeBoeck&Duculot, 1995, 393 p.

PÓLVORA, Hélio. *O segredo de prima Biela*. In: Uma vida em segredo, Rio de Janeiro: Rocco, 2000, p. 5 a 16.

SILVA, Flávio Brandão. *A dinâmica dos tempos verbais no texto narrativo*. In: ENCONTRO DO CÍRCULO DE ESTUDOS LINGÜÍSTICOS DO SUL, 5, 2002, Curitiba, PR. Anais Mídia Curitibana, 2003, p. 558-564. Disponível em: <http://www.celsul.org.br/Encontros/05/pdf/077.pdf> (acesso em 29/10/2014)

ZAVAGLIA, Adriana; POPPI, Carolina; MADRUGA, Carolina F. et al. *Terminologia e Tradução: o caso do texto literário*. In: OS ESTUDOS LEXICAIS EM DIFERENTES PERSPECTIVAS, Volume II, São Paulo: FFLCH/USP, 2010. p. 17-34.

PONTES JUNIOR, Geral Ramos; BATALHA, Maria Cristina. *A tradução como prática da alteridade*. Cadernos de Tradução, v. 1, n. 13, 2004, p. 27-43

Dicionário Aurélio Digital Século XXI versão 3.0

3. Sitografia

<http://www.texti.net/intersoie/tissu.html> (acesso em 19/04/2014)

<http://atilf.atilf.fr/>

<http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais>

<http://www.aulete.com.br/>

<http://www.synonymes.com/>

<http://leconjugueur.lefigaro.fr/>

http://www.e-biografias.net/autran_dourado/ (acesso em 25/05/2014)

<http://diariodonordeste.verdesmares.com.br/suplementos/ler/autran-dourado-artesao-da-palavra-1.128678> (acesso em 27/05/2014)

<http://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/velutina> (acesso em 08/11/2014)

<http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/tlfiv5/visusel.exe?11;s=3292216005;r=1;nat=;sol=0>; (acesso em 10/11/2014)

<http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/tlfiv5/visusel.exe?11;s=3275504325;r=1;nat=;sol=0>; (acesso em 10/11/2014)

<http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/tlfiv5/visusel.exe?89;s=3292216005;r=5;nat=;sol=1>; (acesso em 10/11/2014)

ANEXOS

Anexo 1: Quadros

Quadro 1: Usos da palavra “mato” no imaginário brasileiro

Exemplo	Significado	Tradução	Comentários
“[...] sair para umas voltas pela cidade e pelos matos ali por perto [...]” (p. 25)	<p>3. Terreno coberto com esse tipo de vegetação</p> <p>4. Lugar de vegetação densa, cerrada; BOSQUE; FLORESTA</p> <p>http://aulete.uol.com.br/mato (acesso 04/05)</p>	« [...] flâner dans la ville et dans les buissons dans les environs [...] »	Com o substantivo “mato”, procedi de maneiras diferentes. Tive que prestar atenção no contexto, pois é uma palavra significativa no texto e ela se refere a coisas diferentes em momentos diferentes do texto. Quando “mato” se referia a lugar de vegetação densa, floresta, traduzi como “buisson”.
“Devia parecer bicho do mato , nunca-me-viu.” (p. 28)	<p>1. Fig. Pessoa arredia, antissocial</p> <p>http://aulete.uol.com.br/bicho%20do%20mato (acesso em 04/05)</p> <p>http://goo.gl/Naf7Ev (acesso em 18/05)</p>	« Elle devait ressembler à une bête penaude , ne-m’a-jamais-vu. »	Nesse caso, tínhamos uma expressão idiomática com o substantivo “mato”. As traduções que fiz anteriormente dessa palavra não cabiam no contexto desse ditado, então optei por tentar recriá-lo em FR. Peguei a primeira parte da expressão (“bicho”) e, na segunda, traduzi o sentido da expressão (“penaude” - Qui est honteux à la suite d'une déconvenue, d'une maladresse), que resultou em “bête penaude”.
“[...]os matos todos por onde passou [...]” (p. 32)	<p>3. Terreno coberto com esse tipo de vegetação</p> <p>4. Lugar de vegetação densa, cerrada; BOSQUE; FLORESTA</p> <p>http://aulete.uol.com.br/mato (acesso 04/05)</p>	« tous les buissons où elle passa »	<p>Buisson: A.— Petit groupe d'arbres, d'arbustes, d'arbrisseaux.</p> <p>2. Usuel. Touffe de végétation arbustive, sauvage, généralement épineuse et improductive</p> <p>http://goo.gl/LBYk61 (acesso 05/05)</p>
“[...] mateiro velho [...]” (p. ...)	1. Bras. Que se orienta bem em florestas e em	« vieux	Esse “mateiro” se refere a alguém que se

38)	<p>matas cerradas, servindo de guia</p> <p>2. Que tem por hábito retirar lenha das matas; LENHADOR</p> <p>http://aulete.uol.com.br/mateiro (acesso em 04/05)</p>	broussard »	<p>orienta bem nos matos e, no caso de Gomercindo, também a um pessoa simples e roceira. Optei aqui por traduzir por “broussard” para manter a ideia de “brousse”, de mato, mas também de “roça”.</p>
<p>“Doutra feita vou no mato, trago mais umas cabaças.” (p. 38)</p>	<p>3. Terreno coberto com esse tipo de vegetação</p> <p>4. Lugar de vegetação densa, cerrada; BOSQUE; FLORESTA</p> <p>http://aulete.uol.com.br/mato (acesso 04/05)</p>	<p>« Une autre fois que je vais aux buissons, j’apporte plus de calebasses. »</p>	<p>Com o substantivo “mato”, procedi de maneiras diferentes. Tive que prestar atenção no contexto, pois é uma palavra significativa no texto e ela se refere a coisas diferentes em momentos diferentes do texto. Quando “mato” se referia a lugar de vegetação densa, floresta, traduzi como “buisson”.</p> <p>A.— Vaste étendue de terrain couverte d'arbres; ensemble des arbres qui couvrent cette étendue.</p> <p>http://goo.gl/cWG5cz (acesso 05/05)</p>
<p>“Nem dela, gerada e vivida no mato.” (p. 49)</p>	<p>5. Qualquer lugar muito afastado de uma cidade ou vila; ROÇA: <i>Queria largar tudo para viver no <u>mato</u>.</i></p> <p>http://aulete.uol.com.br/mato (acesso em 06/05)</p>	<p>« Ni à elle, conçu et ayant vécu dans la brousse »</p>	<p>Aqui neste caso em particular, o substantivo “mato” se refere a “roça”, um lugar isolado e atrasado, e tem um sentido pejorativo. Traduzi por “brousse”, que também se refere a um lugar isolado e também pode ser pejorativo.</p> <ul style="list-style-type: none"> - Tout ce qui n'est pas la ville. - <i>Pop.</i> Toute campagne isolée, loin d'un centre important. <p>http://goo.gl/2Nhvm5 (acesso em 15/05)</p>

<p>“E sentia os cheiros todos do mato [...]” (p. 51)</p>	<p>3. Terreno coberto com esse tipo de vegetação 4. Lugar de vegetação densa, cerrada; BOSQUE; FLORESTA</p> <p>http://aulete.uol.com.br/mato (acesso 04/05)</p>	<p>« Et elle sentait tous les arômes du buisson [...] »</p>	<p>Com o substantivo “mato”, procedi de maneiras diferentes. Tive que prestar atenção no contexto, pois é uma palavra significativa no texto e ela se refere a coisas diferentes em momentos diferentes do texto. Quando “mato” se referia a lugar de vegetação densa, floresta, traduzi como “buisson”.</p> <p>Buisson: A. — Petit groupe d'arbres, d'arbustes, d'arbrisseaux. 2. Usuel. Touffe de végétation arbustive, sauvage, généralement épineuse et improductive</p> <p>http://goo.gl/LBYk61 (acesso 05/05)</p>
<p>“[...] quando voltava de suas andanças pelos matos [...]” (p. 53)</p>	<p>3. Terreno coberto com esse tipo de vegetação 4. Lugar de vegetação densa, cerrada; BOSQUE; FLORESTA</p> <p>http://aulete.uol.com.br/mato (acesso 04/05)</p>	<p>« [...] quand il revenait de ses errances dans buissons [...] »</p>	<p>Com o substantivo “mato”, procedi de maneiras diferentes. Tive que prestar atenção no contexto, pois é uma palavra significativa no texto e ela se refere a coisas diferentes em momentos diferentes do texto. Quando “mato” se referia a lugar de vegetação densa, floresta, traduzi como “buisson”.</p> <p>Buisson: A. — Petit groupe d'arbres, d'arbustes, d'arbrisseaux. 2. Usuel. Touffe de végétation arbustive, sauvage, généralement épineuse et improductive</p> <p>http://goo.gl/LBYk61 (acesso 05/05)</p>
<p>“[...] trazia-lhe sempre frutas</p>	<p>3. Terreno coberto com esse tipo de</p>	<p>« [...] il lui</p>	<p>Com o substantivo “mato”, procedi de</p>

do mato .” (p. 53)	vegetação 4. Lugar de vegetação densa, cerrada; BOSQUE; FLORESTA http://aulete.uol.com.br/mato (acesso 04/05)	apportait toujours des fruits du buisson . »	maneiras diferentes. Tive que prestar atenção no contexto, pois é uma palavra significativa no texto e ela se refere a coisas diferentes em momentos diferentes do texto. Quando “mato” se referia a lugar de vegetação densa, floresta, traduzi como “buisson”.
“[...]quando conversava com Gomercindo sobre as frutas, os pássaros, as coisas do mato .” (p. 56)	3. Terreno coberto com esse tipo de vegetação 4. Lugar de vegetação densa, cerrada; BOSQUE; FLORESTA http://aulete.uol.com.br/mato (acesso 04/05)	« [...] elle parlait à Gomercindo sur les fruits, les oiseaux, les choses du buisson . »	Com o substantivo “mato”, procedi de maneiras diferentes. Tive que prestar atenção no contexto, pois é uma palavra significativa no texto e ela se refere a coisas diferentes em momentos diferentes do texto. Quando “mato” se referia a lugar de vegetação densa, floresta, traduzi como “buisson”.

Quadro 2: Léxico de Vestuário

Léxico (fontes)	Tradução	Comentários
Sombrinha	Ombrelle	Sombrinha, geralmente de tecidos fino (seda, renda, etc) muito utilizadas até meados do século XX.
Saias de baixo	Jupes de bas	
Peitilhos bordados	Plastrons brodés	
Pregas	Plies	
Saia	Jupe	
Chitão	Calicot	
Blusa	Chemise	
Esguião	Lin fin	
Surá	Surah	
Velbutine	Veloutine	Tipo de tecido aveludado
Veludo	Velours	
Tafetá	Taffetas	

Pano	étoffe	
Arremate	finitions	
Seda	Soie	
Gola	Col	
Fichu	Fichu	Espécie de xale
Vestido	Robe	
Aviamentos	garnitures	
Moldes de papel	Moules en papier	
Alfinetes	épingles	
Dedal	Dés à coudre	
Tesoura	Ciseaux	
Fita métrica	Mètre ruban	
Botão	bouton	
Colchete	Crochet	
Fivela	Boucle	
Renda	Dentelle	
Cadarço	Lacets	
Entretela	Gousset	Espécie de tela que faz parte de uma das camadas do corset.
Carretel	Bobine	
Retroses	ficelles	
Casaca de luxo	Manteau de luxe	
Barra (da saia)	Ourlet (du jupe)	

Quadro 3: Léxico de Ensino

Léxico	Significado	Fonte	Tradução	Comentários
Cartilha	S. f. 1. Livro para aprender a ler.	Aurélio Eletrônico	« bréviaire »	Aqui o termo “cartilha” é utilizado para se referir ao ensino primário, onde a criança aprende a ler e a escrever, e também ao material didático utilizado no BR para tal

				fim. Optei por traduzir apenas por “bréviaire”, material semelhante utilizado na FR para o mesmo fim (os dois também têm conotação religiosa).
Trajano	Esse Trajano se refere ao professor luso-brasileiro Antônio Bandeira Trajano, que revolucionou o ensino de matemática no Brasil com seus livros, que foram adotados até meados dos anos 50 nas escolas do país.	http://goo.gl/Hqh5y6	“mathématiques”	Consideramos aqui que <i>Trajano</i> é uma referência muito específica, mesmo para brasileiros, inclusive mineiros (espaço onde a narrativa se desenrola). Optamos então por domesticar o termo e traduzi-lo como “mathématiques”, já que na passagem do texto em que ele ocorre, Constança quer dizer que Biela não sabe ler, escrever e nem fazer operações matemáticas.

Quadro 4: Léxico de Montaria

Léxico	Significado	Fonte	Tradução	Comentários
Arrear	1. Pôr arreios em; aparelhar.	Aurélio Eletrônico	mettre les harnais	
Alforje	1. Duplo saco, fechado nas extremidades e aberto no meio, formando como que dois bornais, que se enchem equilibradamente, sendo a carga transportada no lombo de cavalgaduras ou ao ombro de pessoas.	Aurélio Eletrônico	sacoches de selle	
Sela	1. Arreio de cavalcadura, o qual constitui assento sobre	Aurélio Eletrônico	selle	

	que monta o cavaleiro.			
Trotar	1. Andar (o cavalo) a trote 2. Cavalgar a trote.	Aurélio Eletrônico	trotter	
Montaria	1. Bras. Cavalo que se pode montar; CAVALGADURA	http://aulete.uol.com.br/montaria (acesso em 11/06)	cheval	
Cavalgar	1. Montar, andar a cavalo; cavalejar:	Aurélio Eletrônico	chevaucher	
Cavaleiro	1. Que anda a cavalo; que cavalga.	Aurélio Eletrônico	chevalier	
Desencilhar	1. Tirar a cilha. 2. Bras. Tirar os arreios a (o cavalo).	Aurélio Eletrônico	desseller	
Cascos	1. Zool. Unha dos paquidermes ou dos mamíferos ungulados, como o cavalo, o boi, etc.	Aurélio Eletrônico	onglons	
Ferrados	2. Que se ferrou, que levou ferradura (cavalgadura).	Aurélio Eletrônico	ferrés	
Esporear	5. Picar a cavalgadura com espora.	Aurélio Eletrônico	piquer	
Vazios			flancs	
(cavalo) pampa	1. Diz-se do animal de cara branca. 2. Diz-se do cavalo malhado em todo o corpo. [Var., nessas acepç.: pampo.]	Aurélio Eletrônico	cheval pampa	
Ancas	1. O quarto traseiro dos quadrúpedes; garupa. 2. O primeiro segmento das pernas dos artrópodes.	Aurélio Eletrônico	flancs	
Rédeas	1. Correia para guiar as cavalgaduras; brida.	Aurélio Eletrônico	rênes	

Silhão	2. Sela grande, com estribo apenas em um dos lados e um arção semicircular apropriado para senhoras cavalgarem de saia. 3. Silha forte e larga.	Aurélio Eletrônico	selle de femme	
--------	--	--------------------	----------------	--

Quadro 5: Léxico de Alimentos

Alimento	Significado	Tradução	Fonte	Comentários
Gabirola	(gua.bi.ro.ba) [ó] sf. 1. Bras. Bot. Nome comum a várias árvores e arbustos frutíferos, da fam. das mirtáceas; GUABIROBEIRA 2. MG Bot. Arbusto dessa fam. (<i>Psidium incanescens</i>), de madeira útil, bagas comestíveis e cuja casca e folhas têm uso medicinal; ARAÇÁ-FELPUDO	Gabirola	http://aulete.uol.com.br/guabirola (acesso em 12/05)	Como meu objetivo aqui é evitar o máximo domesticar o texto, optei por não traduzir os nomes das frutas citadas, que são nativas da região de do interior do país, principalmente de MG, para evitar que o texto se desloque do interior de MG para o interior da FR. Apliquei esse princípio a todas as frutas citadas na página 53. Os nomes dessas frutas não têm tradução para o francês e eu também não quis fazer uma aproximação, para não descontextualizar o texto. Procedi da mesma maneira com todos os termos de alimentos que não tinham equivalência em francês.
Uvaia	(u.vai:a) Bot. sf. 1. Nome comum a certas plantas	Uvaia	http://aulete.uol.com.br/uvaia (acesso em 12/05)	

	da fam. das mirtáceas, de frutos pequenos e comestíveis, como, p. ex., <i>Eugenia pyriformis</i> , arbusto natural do Brasil, cujos frutos são bagas amarelas de sabor ácido, comestíveis, e tb. us. na fabricação de vinagre; UAIEIRA; UVAIEIRA 2. O fruto dessas plantas.			
Umbaúba	(um.ba.ú.ba) sf. 1. Bras. Bot. Designação comum a várias espécies do gên. <i>Cecropia</i> , da família das cecropiáceas, que ocorrem nas regiões tropicais americanas, de tronco indiviso, grandes folhas digitadas no ápice, flores mínimas em espigas e pequenos frutos; AMBAÚBA; ÁRVORE-DE-PREGUIÇA; EMBAÚBA; IMBAÚBA	Umbaúba	http://aulete.uol.com.br/umba%C3%BA Aba (acesso 12/05)	
Grumixama	(gru.mi.xa.ma) sf. 1. Bras. Bot. Fruto adocicado e gelatinoso da grumixameira. (gru.mi.xa.mei.ra) sf. 1. Bras. Bot. Árvore de porte médio (<i>Eugenia brasiliensis</i>) da	Grumixama	http://aulete.uol.com.br/grumixama http://aulete.uol.com.br/grumixameira (acesso 12/05)	

	fam. das mirtáceas, nativa do Brasil, de casca aromática, cujo fruto roxo-escuro é muito apreciado pelos animais. [F.: <i>grumixama</i> + <i>-eira</i> .]			
Pitanga	(pi.tan.ga) Bot. sf. 1. Fruto da pitangueira. 2. Pitangueira [F.: Do tupi <i>pi'tanga</i> 'avermelhado'.]	Pitanga	http://aulete.uol.com.br/pitanga (acesso 12/05)	
Cambuci	(cam.bu.ci) Bras. Bot. sm. 1. Pequena árvore da fam. das mirtáceas (<i>Campomanesia phaea</i>), nativa do Sudeste do Brasil, de flores brancas e frutos comestíveis, utilizados principalmente para suco. 2. O fruto dessa árvore [F.: Do tupi <i>kamu'si</i> 'vaso, pote'.]	Cambuci	http://aulete.uol.com.br/cambuci (acesso em 12/05)	

Araticum	<p>(a.ra.ti.cum) Bot. sm.</p> <p>1. Nome comum de várias árvores anonáceas do Brasil, esp. as do gên <i>Annona</i> e <i>Rollinia</i>, que têm frutos comestíveis.</p> <p>2. O fruto dessas árvores, esp o da <i>Annona reticulata</i>; CORAÇÃO-DE-BOI [F.: Do tupi <i>arati'ku</i>.]</p>	Araticum	<p>http://aulete.uol.com.br/araticum (acesso em 12/05)</p>	
Pinhão	<p>(pi.nhão) sm.</p> <p>1. Bot. Semente comestível contida na pinha de diversas espécies de pinheiro, esp. do pinheiro-do-paraná</p>	pignon	<p>http://aulete.uol.com.br/pinh%C3%A3o http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/pignon/60892 http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/pigne/60888 (acesso em 12/5)</p>	No caso do “pinhão”, é um tipo de planta que também existe na Europa e é conhecido pelos franceses, embora haja tipos diferentes, são sementes genericamente conhecidas como “pinhão”. Optei por traduzir por “pignon”.
Pequi	<p>(pe.qui) Bot. sm.</p> <p>1. Nome comum a árvores da fam. das cariocaráceas, gênero <i>Caryocar</i>, de boa madeira e frutos ger. edules</p> <p>2. Árvore dessa fam. (<i>Caryocar brasiliense</i>) de fruto grande, oleaginoso e de polpa alaranjada, us. na fabricação de licor e como condimento.</p> <p>3. O fruto aromático dessa árvore. [F.: Do tupi <i>pe'ki</i>.]</p>	Pequi	<p>http://aulete.uol.com.br/pequi (acesso em 12/05)</p>	

Torresmo	1. Toicinho frito em pequenos pedaços.	lard	Aurélio Digital	Primeiramente pensei em deixar em PT, mas depois foi sugerido por um colega o “lard”, que é a pele do porco frita, bem próxima do nosso torresmo.
Rapadura	2. Bras. -Açúcar mascavo, em forma de pequenos tijolos.	Sucre brun, confis de canne à sucre	Aurélio Digital	Primeiro pensei em traduzir por “cassonade”, mas não é a mesma coisa. Por fim, decidi manter o termo “rapadura” (em itálico), pois, apesar de bem brasileiro, é um termo também conhecido na FR.

Quadro 6: Léxico de Aves

Ave	Significado	Tradução	Fonte	Comentários
Curiango	Ave caprimulgiforme, caprimulgídea (Nyctidromus albicollis), uma das mais comuns, distribuída desde o S. do México até o N.E. da Argentina, de coloração pardo-amarelada finamente pintada de preto e com manchas pretas maiores, rêmiges pretas com fita branca.	---	Aurélio Eletrônico	As aves citadas na página 40 são, em sua maioria, originárias do Brasil ou da América, e não têm tradução para o FR. Para evitar a descontextualização da história, optei por deixar os termos em PT para evitar o apagamento da cultura brasileira e também para evitar que um possível leitor francês pense que a história se passe no interior da FR. Procedi da mesma maneira com todas as nomes de aves que não tinham equivalência em FR.
Saracura	2. Zool. Designação	---	Aurélio Eletrônico	

	comum às aves gruiformes, ralídeas, representadas no Brasil por 13 gêneros e várias espécies. São aves desconfiadas, que passam o dia escondidas na vegetação, saindo, em geral, à tarde, para se alimentar de insetos, crustáceos e peixes de pequeno porte.			
Codorna	1. Designação comum às aves tinamiformes tinamídeas, gêneros Nothura, N. maculosa e outras. Coloração pardo-amarelada no dorso; penas com manchas e faixas transversais pretas no centro e estrias amareladas nos lados; garganta branca, pescoço e peito bruno-amarelados, com largas estrias pretas; rêmiges escuras, com faixas transversais amareladas; abdome amarelado. É uma das aves cinegéticas mais apreciadas.	---	Aurélio Eletrônico	
Socó	1. Zool. Designação comum a várias espécies de aves ardeídeas, especialmente as dos	---	Aurélio Eletrônico	

	gêneros Tigrisoma, Butorides e Zebrilus. Alimentam-se de peixes e vivem ger. isoladas ou aos pares, perto de rios, lagoas e terrenos alagadiços.			
Nhambu	1. Bras. Zool. Denominação comum a diversas spp. de aves, fam. dos tinamídeos, dos gên. <i>Tinamus</i> e <i>Crypturellus</i> , de cauda e pernas curtas; INHAMBU; NAMBU: "E se eu der uns tiros? Inútil. Quem ouvir, pensará que estou atirando aos <u>nhambus</u> " (Guimarães Rosa, ' <i>São Marcos</i> ', in <i>Sagarana</i>))	---	http://aulete.uol.com.br/nhambu (acesso em 19/05)	
Mutum	1. Bras. Zool. Nome comum de várias aves galiformes da fam. dos cracídeos, terrícolas e de grande porte, de plumagem ger. negra, principalmente nos machos e base do bico com cores chamativas: "... <u>Mutuns</u> cantaram, certos, às horas em que cantam os galos..." (Guimarães Rosa, "Duelo", in <i>Sagarana</i>))	---	http://aulete.uol.com.br/mutum (acesso em 19/05)	
Macuco	1. Zool. Ave de grande	---	http://aulete.uol.com.br/macuco	

	<p>porte da fam. dos tinamídeos (<i>Tinamus solitarius</i>), de dorso pardo-azeitonado e ventre cinza-claro, encontrada nas matas do Brasil oriental, mas ameaçada de extinção; MACUCA</p>		br/macuco (acesso em 19/05)	
Rolinha	<p>1. Bras. Zool. Ave columbiforme, columbídea (<i>Columbina minuta</i>) [v. rola (1)] .</p>	tourterelles	Aurélio Digital	<p>No caso de “rolinha”, encontrei o termo “tourterelle” em FR, e a pesquisa por imagens retornou resultados parecidos. Então, optei por utilizar a tradução.</p>
Araponga	<p>Zool. Ave passeriforme procníatídea (<i>Procnias nudicollis</i>), do Brasil médio-oriental e este-meridional. O macho é branco, sendo verde a zona nua da cabeça; a fêmea é verde-azeitona na parte superior, amarelada com manchas escuras do lado ventral, o vértice e a garganta pretos. Alimenta-se exclusivamente de frutos, e o seu canto lembra os sons metálicos produzidos pelo bater de ferro em bigorna. [Sin.: ferreiro, ferrador, guiraponga, iraponga,</p>	---	Aurélio Eletrônico	

	uiraponga.]			
--	-------------	--	--	--

Quadro 7: Nomes próprios

Nomes próprios (personagens, nome de lugar, cidades, topografia)	Tradução	Comentários
Biela (Gabriela)	Biela (Gabriela)	Optei por não traduzir os nomes de nenhum personagem do texto, pois o nome está intrinsecamente ligado à identidade dos personagens, e a identidade deles está ligada à cultura brasileira. São todos nomes razoavelmente comuns no BR, alguns até têm tradução, mas caso eu traduzisse os nomes, os personagens perderiam parte de sua identidade, e meu objetivo aqui é domesticar o texto o mínimo possível. Quero que o meu possível leitor leia o texto e perceba de cara que ele vem de fora de sua cultura.
Constança	Constança	
Conrado	Conrado	
Mazília	Mazília	
Ubá - MG	Ubá	Mantive todos os nomes das cidades citadas como no original, até as cidades pequenas, para que não houvesse um apagamento nem uma domesticação dessa região no texto.
(Fazenda do) Fundão	(Ferme du) Fundão	O nome da fazenda carrega uma simbologia no texto. Além de ser nome próprio, simboliza um local muito distante, muito atrasado em relação aos demais lugares do texto, talvez possamos até considerá-la um personagem. Nesse sentido, é importante que o leitor da tradução compreenda a simbologia do termo no texto, daí a

		importância de traduzir.
Juvêncio Fernandes	Juvêncio Fernandes	
Gasparina	Gasparina	
Querêncio Gouveia	Querêncio Gouveia	
Besta Gaúcha	Bête Gaúcha	
Gilda	Gilda	
Fernanda	Fernanda	
Alfeu	Alfeu	
Silvino	Silvino	
(Fazenda do) Quebra	(Ferme du) Quebra	No caso das duas fazendas, a do Quebra e do Fundão, decidi traduzir apenas “fazenda” por “ferme”.
Gomercindo	Gomercindo	
Barbacena - MG	Barbacena	Mantive todos os nomes das cidades citadas como no original, até as cidades pequenas, para que não houvesse um apagamento nem uma domesticação dessa região no texto.
Clodomiro	Clodomiro	
Carmela	Carmela	
Joviana	Joviana	
Rio (de Janeiro)	Rio	Mantive todos os nomes das cidades citadas como no original, até as cidades pequenas, para que não houvesse um apagamento nem uma domesticação dessa região no texto.
Mariquinha Menezes	Mariquinha Menezes	
Ouro Preto - MG	Ouro Preto	Mantive todos os nomes das cidades citadas como no original, até as cidades pequenas, para que não houvesse um apagamento nem uma domesticação dessa região no texto.

		http://pt.wikipedia.org/wiki/Ouro_Preto
Senador Tibúrcio	Sénateur Tibúrcio	
Minas (Gerais)	Minas	
Padre Matias	Curé Matias	
Marieta	Marieta	

Quadro 8: Pronomes (seu, dona, você, tu, vous)

Pronome	Uso (gramática)	Exemplos	Tradução	Comentários explicativos
Seu	Forma reduzida do pronome de tratamento de respeito “senhor”. Geralmente não é utilizado com letra maiúscula. (CEGALLA, Domingos Paschoal. Novíssima Gramática da Língua Portuguesa . 48. ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2008. p. 181-182)	“[...] com umas ervas de seu Querêncio Gouveia.” (p. 23)	“[...] avec quelques herbes du m’sieur Querêncio Gouveia”	Em PT, a palavra “seu” é uma familiarização do pronome de tratamento “senhor”. Em FR, “monsieur” é utilizado tanto em registros formais quanto informais. Optei por traduzir o “seu” por “monsieur” e utilizar a letra minúscula.
Dona	Pronome de tratamento de respeito, feminino de “dom”. Geralmente não é utilizado com letra maiúscula. http://www.infoescola.com/portugues/pronomes-de-tratamento/	“[...] aprendera muito no colégio de dona Mariquinha Menezes [...]”	“[...] apprit beaucoup dans l’école de M’dame Mariquinha Menezes [...]”	Utilizei aqui o mesmo princípio que em “seu”.
Você	Forma de tratamento informal, usada no trato íntimo e familiar. É a contração de <i>vosmecê</i> , que deriva de <i>Vossa Mercê</i> . É segunda pessoa mas se conjuga como terceira. (CEGALLA, Domingos Paschoal. Novíssima	“Não precisa fazer cerimônia, você agora é de casa” (p. 27)	“N’hésite pas, maintenant tu es chez toi .”	Com exceção de Conrado, os personagens se tratam por “você”, ou ainda a forma oralizada “ocê”. Traduzi todos os pronomes “você” por tu e, no caso do “ocê”, optei por uma

	Gramática da Língua Portuguesa. 48. ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2008. p. 181-182)			oralização do “tu”, que virou “t, ”
Tu (FR)	É empregado quando nos dirigimos a um membro da família, a uma criança, a um amigo ou a um animal. http://www.aidenet.eu/grammaire12a1.htm	“Então, fez boa viagem?” (p. 27)	“Alors, tu as fait un bon voyage ? »	Ver “você”.
Vous	É utilizado para se dirigir a desconhecidos, superiores, pessoas mais velhas, etc, por respeito, para manter uma relação de autoridade. http://www.aidenet.eu/grammaire12a1.htm	“Deixa, Conrado, traz ela cá pra casa [...]” (p. 21)	“Permettez, Conrado, vous l’amenez chez nous [...] »	Usei o “vous” aqui com o intuito de marcar que Conrado é o patriarca, e que os outros devem lhe demonstrar respeito. É usado quando algum outro personagem se dirige a Conrado.

Quadro 9: Expressões idiomáticas

Expressão	Significado	Tradução	Fonte	Comentários
“[...] quando você vai para a roça [...]” (p. 21)	4. Bras. O campo, a zona rural, p.opos. à cidade.	« [...] quand vous partez aux champs [...] »	http://aulete.uol.com.br/ro%C3%A7a (acesso em 20/04)	A ideia de “roça” aqui é de oposição entre a cidade e o campo. Primeiro pensei em “campagne”, que é um termo um pouco rebuscado para o nosso “roça”. Em uma orientação, a professora me sugeriu o termo “champs”, mais apropriado no contexto desse texto.
“mel de pau” (p.39)	s. m. II (Bras.) nome dado às abelhas que fazem os seus ninhos nos ocos das árvores. II (Amazônia) Mixórdia;	“miel de bois”	http://aulete.uol.com.br/mel-de-pau (acesso 19/04)	Essa expressão me deu trabalho. Primeiro pensei em “miel de bâton”, mas poderia confundir o leitor, pois “bâton” também é o bastão usado para tirar mel de um

	complicação; coisa misteriosa ou ignorada. Cf. <i>mel de pau</i> . V. <i>mel</i> .			pote. Depois pensei em deixar em português e criar uma nota de rodapé, o que quero evitar nessa tradução. Por fim, me foi sugerido o termo “miel de bois”, que acho que se encaixa bem aqui, porque carrega o mesmo sentido que “meu de pau”.
“Quem herda não furta.” (p. 40)	Se o pai de Biela era um “tracadão, maníaco enfezado” (p.40), ela provavelmente seria assim também.	« Les chiens ne font pas de chats. »	---	No caso dessa expressão idiomática, procurei em francês uma expressão com significado equivalente e a utilizei na tradução. Acho melhor assim que tentar traduzir a expressão, pois o personagem que utiliza essa expressão no texto (Conrado) se utiliza de vários ditados populares para se expressar, é uma característica dele, o que é importante manter aqui.
“[...] maracujá enrugado [...]” (p. 42)	Pessoa velha, murcha, enrugada.	« [...] fruit de la passion ridé [...] »	http://goo.gl/sbVldV (acesso em 19/04)	Essa é uma expressão bem brasileira (existe também a “maracujá de gaveta”). Traduzi a expressão ao pé da letra e creio que a ideia fica clara também em francês, maracujás ficam murchos e enrugados em todos os lugares.
“[...] não é nenhum bicho de sete cabeças.” (p. 43)	Estar frente a alguma dificuldade, um obstáculo muito difícil de transpor.	« [...] c’est pas sorcier du tout. »	http://www.significados.com.br/bicho-de-sete-cabecas/ (acesso em 19/04)	Utilizei aqui o mesmo princípio que na expressão “quem herda não furta”, de traduzir essa expressão idiomática por uma de sentido equivalente em francês, para

				manter a ideia de dito popular.
“pau que nasce torto, só machado endireita” (p. 49)	Se uma pessoa age de uma determinada maneira, ela só mudará com atitudes drásticas.	« Quand la branche est pliée, seule la hache résout. »	http://pt.bab.la/dicionario/portugues-ingles/pau-que-nasce-torto-morre-torto http://www.best-quotes-poems.com/francais/citations-deduction.html (acesso 04/05)	O autor modificou a segunda parte da expressão original (“pau que nasce torto, nunca se endireita”). Também fiz isso em francês, porque quis deixar uma parte do ditado “reconhecível”, como foi feito em português e modifiquei a segunda parte do ditado, como fez AD no texto.
“roendo embira” (p.49)	Lamber embira 1 Bras. Não ter o que comer; roer embira.	« rongéant du bois »	http://aulete.uol.com.br/embira (acesso em 04/05)	Primeiro pensei em apagar a expressão e traduzir simplesmente como “affamée”, mas depois percebi que seria uma domesticação do texto, coisa que quero evitar aqui o quanto possível. Me foi sugerida a expressão “ronger du bois”, que carrega o mesmo sentido e substitui a brasileiríssima “embira” por “bois”, mas sem perder a essência da expressão.
“Ela não tinha berço?” (p.49)	Ter boas origens	« Elle n’est pas bien née? »	http://goo.gl/uKuu40 (acesso em 04/05)	Utilizei aqui o mesmo princípio que em “quem herda não furta” e “bicho de sete cabeças”.
“Quanta vela de libra queimada com mau defunto?” (p. 49)	Desperdiçar tempo com coisas inúteis	« Combien de bonne bougies brûlées pour un mauvais défunt »		Aqui eu tentei traduzir o sentido da expressão, mas de forma que ainda parecesse uma expressão e lembrasse o ditado em português.
“Onde é que andava com a cabeça?” (p. 49)	Ficar distraído, com a cabeça nas nuvens.	« Où est-ce qu’elle baladait la tête ? »		
“O que é bom nasce		« Ce qui est bon né		Aqui, tentei traduzir de forma que

feito [...]” (p. 49)		déjà fait [...] »		ainda parecesse uma expressão popular e mantivesse a ideia. Utilizei o mesmo princípio que em “pau que nasce torto só machado endireita”.
“[...] formiga não tem caroço.” (p. 49)		« [...] fourmis n’a pas de noyau. »		Aqui, tentei traduzir de forma que ainda parecesse uma expressão popular e mantivesse a ideia. Utilizei o mesmo princípio que nos outros ditos populares.
“[...] ajustar com ele todas as velhas contas.” (p. 50)		« [...] régler avec lui les vieux comptes. »	http://dictionnaire.reverso.net/francais-synonymes/r%C3%A9gler%20ses%20comptes (acesso em 15/05)	Procurei em francês uma expressão que tivesse o mesmo sentido que a expressão em PT e a utilizei na tradução.
“[...]Alfeu passava um cortado [...]” (p. 54)	Passar por dificuldades, agruras.	« [...] Alfeu était à la peine [...] »	http://goo.gl/pJ62we (acesso em 15/05)	Nessa expressão, utilizei o mesmo princípio que em “bicho de sete cabeças”.
“Via Alfeu pulando feito cabrito [...]” (p. 54)		« Elle voyait Alfeu en sautillant comme un cabri [...] »	http://goo.gl/BJQDWv (acesso em 15/05)	Fiz aqui uma tradução literal da expressão.
“[...] morta de vergonha [...]” (p. 54)	Muito envergonhado, humilhado.	« [...] morte de honte [...] »		
“[...] quando o pai estava de veia [...]” (p. 57)	Estar de veia ou com veia para alguma coisa: estar com disposição, com tendência para praticá-la.	« quand le père en avait le cœur”	http://goo.gl/Woy2oP (acesso em 15/05)	Utilizei aqui o mesmo princípio de procurar uma expressão em francês que carregasse um sentido parecido com a exp. em PT.

Anexo 2: Versão *Uma Vida em Segredo* (capítulos 1 e 2)

No trabalho original, o Anexo 2 consistia em uma tabela com os primeiros dois capítulos da obra *Uma Vida em Segredo* à esquerda e nossa tradução à direita, e seu conteúdo não pôde ser divulgado por questões de direitos autorais.

Para quaisquer perguntas a respeito dos textos suprimidos, favor entrar em contato pelo e-mail: jana.meloaraujo@gmail.com.